ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication and production of master: 1976

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears. The first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1976.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford, England.

General

Z5079.z.

UM 1900

KUNSTGEWERBEMUSEUM
ZÜRICH

Um 1900 *Art Nouveau und Jugendstil*

KUNST UND KUNSTGEWERBE AUS EUROPA
UND AMERIKA ZUR ZEIT DER STILWENDE

28. JUNI BIS 28. SEPTEMBER 1952

KUNSTGEWERBEMUSEUM ZÜRICH

Z50.79.2

Wegleitung 194 des Kunstgewerbemuseums Zürich

2., verbesserte Auflage
Satz und Druck: Prokop & Co., Zürich
Druck des Umschlages: Kunstgewerbeschule Zürich
Printed in Switzerland

53.P222

Vorwort

In den letzten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts bereiteten sich auf allen Gebieten der Wissenschaft, Technik und Kunst Veränderungen vor, die zu erstaunlich neuartigen und gewaltigen Entwicklungen in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts führten. Für die bildende Kunst ist die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts von ungewöhnlicher Bedeutung. Suchen wir nach den Anfängen dieser Bewegung, so finden wir in den achtziger und neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts in fast allen Ländern Männer an der Arbeit, welche später als die Begründer der «Art Nouveau» oder des «Jugendstils» bekannt geworden sind.

Es gehört zu den Aufgaben unseres Kunstgewerbemuseums, die Form- und Farbprobleme, wie sie sich dem Gewerbe und der Industrie stellen, durch Ausstellungen abklären zu helfen. Wenn wir die Zielsetzungen und ersten Wurzeln unseres heutigen Schaffens auf den Gebieten der angewandten Künste abklären wollen — und das scheint uns dringend notwendig geworden zu sein —, so müssen wir die Zeit vor und nach 1900 darstellen.

Jeder Einsichtige wird verstehen, dass es sehr schwierig ist, eine Zeitepoche, die wir selbst noch erlebten und mitgestalteten, historisch in gerechter Weise zu sehen und einzuordnen.

Es ist unseres Wissens das erste Mal, dass der Versuch unternommen wird, eine international orientierte Schau der Zeit um 1900 zu veranstalten. Die Schwierigkeit der Aufgabe bringt es mit sich, dass einseitig Gesehenes und Unvollständigkeit das Bild trüben, aber der Anfang wird nun gemacht sein.

Für die Auswahl und Zusammenstellung des Materials der Ausstellung zeichnet Dr. Hans Curjel verantwortlich. Er beschäftigt sich seit Jahren mit der Kunst der Jahrhundertwende und hat sich auf vielen Reisen eine anschauliche Kenntnis des vorhandenen Materials erarbeitet. Ich danke Herrn Dr. Curjel für seine mühevolle sachkundige Arbeit. Wesentlichen Anteil an der Materialbeschaffung und Ausstellung hat auch unser Mitarbeiter Herr Dr. Willy Rotzler. Auch ihm danke ich für seine unermüdliche Hilfe. Herr Willy Guhl, Fachlehrer für Innenausbau an der Kunstgewerbeschule, wirkte mit seinen Schülern beim Planen und Aufstellen der Objekte mit. Bei der Beschaffung und Auswahl des graphischen Materials war uns Herr Dr. Fritz Hermann behilflich. Die Abteilung Photographie wurde von Herrn Hans Finsler, Fachlehrer für Photographie an der Kunstgewerbeschule, mit Schülern aufgebaut. In wertvoller Weise haben beim Aufbau der Ausstellung auch Schülerinnen der Mode-Klassen der Kunstgewerbeschule mitgearbeitet.

Ganz besondern Dank schulden wir den vielen Ratgebern, Helfern und Leihgebern in England, Schottland, Frankreich, Belgien, Holland, Deutschland, Oesterreich, Amerika und in der Schweiz. Ohne ihre oft sehr weitgehende Unterstützung wäre die Ausstellung nicht durchführbar gewesen. Die glückliche Möglichkeit der direkten Kontaktnahme mit den noch lebenden führenden Persönlichkeiten der Bewegung — Prof. Henry van de Velde in Oberägeri, Prof. Richard Riemerschmid in München, Oberbaurat Prof. Josef Hoffmann in Wien, Prof. Max Läuger in Lörrach — gab uns wertvolle Hinweise für die Richtung unserer Vorbereitungen.

Mit Rat und vermittelndem Eingreifen unterstützt haben uns insbesondere Mr. Peter Floud, Keeper of Circulation, Victoria & Albert Museum, für die Londoner Leihgaben; Sir John Rothenstein, Direktor der Tate Gallery, London; Mr. H. Jefferson Barnes, Deputy Director, Glasgow School of Art, für die Leihgaben aus Glasgow; Dr. Thomas Howarth in Manchester; M. Guérin, Konservator des Musée des Arts Décoratifs in Paris, sowie sein erster Mitarbeiter M. Michel Faré, der sich um die Pariser Leihgaben bemüht hat; M. Maurice Jardot, Inspecteur des Monuments Historiques in Paris, der die Verbindung herstellte mit der Régie Autonome des Transports Parisiens für die Leihgabe eines Métro-Einganges; M. R. Leblanc, Conservateur, Musée des Beaux-Arts, in Nancy, der uns eine ausgezeichnete Repräsentation von Gallé und der Schule von Nancy vermittelte; Comte J. de Borchgrave d'Altena, Conservateur en Chef, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, in Brüssel und seine Assistentin Mlle A. M. Berryer, die sich um das Material aus Brüssel bemühte; Direktor Jh. Wilhelm Sandberg vom Stedelijk Museum in Amsterdam und Direktor A. M. Hammacher vom Rijksmuseum Kröller-Müller in Otterlo, die uns das holländische Material zugänglich machten; der Magistrat der Stadt Darmstadt, der uns die gewichtige Behrens-Türe von der Mathildenhöhe für die Ausstellung überliess; S. K. H. Prinz Ludwig von Hessen mit wertvollen Arbeiten der Darmstädter Gruppe; Herr Prof. Erich Meyer, Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, und sein Mitarbeiter Herr Dr. Kurt Dingelstedt, der uns eine Auswahl aus der vorzüglichen Hamburger Jugendstil-Sammlung zusammenstellte; Herr Direktor Günther von Pechmann von der Neuen Sammlung in München und der dortige Konservator Herr Helmut Hauptmann, der sich um das Münchner Material bemühte; Herr Direktor Dr. E. Schlosser vom Oesterreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien und der dortige Konservator, Herr Dr. Gerhard Egger, der die Wiener Leihgaben zusammentrug; Herr Hofrat Prof. Hans Ankwicz von Kleehoven in Wien mit wertvollen Hinweisen auf die Wiener Secession; sowie Herr Dr. René Wehrli, Konservator des Zürcher Kunsthauses, und Herr Dr. Georg Schmidt, Konservator der Oeffentlichen Kunstsammlung in Basel. Diesen und zahlreichen weitern Helfern gilt unser Dank ebenso sehr wie den vielen Leihgebern, die uns ihr Vertrauen geschenkt haben.

In der Hoffnung, dass möglichst viele an den Gestaltungsproblemen der heutigen Zeit interessierte Besucher mit Gewinn unsere «Aufklärungs-Ausstellung» studieren werden, sei nochmals allen genannten und ungenannten Helfenden und Mitschaffenden gedankt.

Johannes Itten

Ein Brief von Henry van de Velde

«Le Bungalow» Oberägeri, le 19. 6. 1952

Cher et honoré Directeur J. Itten,

J'avais espéré vous rencontrer avant-hier après l'entretien que je venais d'avoir avec votre collaborateur, le Docteur Hans Curjel. Il fut — cela va de soi — question de l'Exposition «Um 1900» que vous comptez inaugurer prochainement. Nul directeur de Musée, en Europe, n'aura songé avant vous de courir les risques d'une aussi périlleuse «aventure». Votre ambition dépasse ce que, en U. S. A., furent les expositions partielles du «Museum of Modern Art». Vous n'envisagiez pas moins que de présenter au public suisse une collection d'œuvres qui permettrait à ceux qui se rendront au «Kunstgewerbemuseum de Zürich» de se faire une idée d'ensemble des efforts et des expériences auxquels se livraient les artistes qui, aux quatre coins du monde, dans le but de rompre avec l'imitation des styles et avec l'enseignement académique et officiel des Beaux-Arts, se refusèrent à labourer plus longtemps des terres épuisées, se détournèrent du passé et — quoique solitaires — partirent avec élan à la conquête de terres vierges... Je n'ai pas cessé depuis que vous êtes venu m'exposer votre projet, au Bungalow, de me renseigner et de m'inquiéter et de suivre vos efforts à réunir un choix d'objets.

J'apprends que les caisses arrivent nombreuses au Musée et voici que je n'arrive pas à me faire une idée de la «*présentation*» de ce qu'elles contiennent.

Tous ces objets ne sont-ils pas trop divers, trop disparates voire trop contradictoires pour pouvoir évoquer l'image d'un ensemble?

Je redoute la première impression que ressentira un public peu, ou pas du tout, averti et abandonné à lui-même.

Et, encore bien plus, l'opinion qu'il va se faire sur ce que vous avez pu réunir de meubles et d'objets divers, de tissus, de tapis etc. créés par les membres des «Arts and Crafts», des pionniers de ce qui avait nom, en Belgique: «Style, Art Esthétique», en France: «Art Nouveau» et, en Allemagne: «Belgische», «Veldesche» ou «Jugendstil».

Le public se doutera-t-il que tous ces objets datent de l'époque «des maladies infantiles» et que peu d'entre eux ont dépassé le stade de l'affranchissement? Peuvent se ranger dans la filiation qui les rattache aux créations du style et de l'art d'aujourd'hui?

De quels moyens disposerez-vous pour instruire de tout ceci et de tant d'autres choses les visiteurs qui se rendront à votre Kunstgewerbemuseum de Zürich? L'Exposition «Um 1900» ne peut manquer de susciter des discussions, des controverses et des critiques passionnées. Ce sera le résultat le plus tangible et le plus important de votre entreprise.

Je suis heureux de pouvoir, le premier, rendre hommage a votre initiative et à vous serrer la main comme on la serre à celui qui affronte délibérément l'obstacle et la position qui, dans l'occurence, est la hauteur d'où l'on apercevra de nouveaux horizons.

Votre Van de Velde

Um 1900! – es war eine schöne Zeit. Da war ein guter harter Kampf, voll Leidenschaft und Mut – doch ohne Hass – eher ein Kampf voll Liebe, voll Jugend, voll gutem Streben zu Freiheit, Reinheit, Ehrlichkeit, Offenheit. Nicht, dass diese schönen Dinge verschwunden gewesen wären – nur meinten damals Viele – auch viele Schulen – es sei Zeit, sich eine Zeit lang Zeit zu lassen, und es schien fast wie ein sträflicher Uebermut künstlerisch Tätiger, die Herrlichkeiten alter Kunst *anders* zu verehren als durch Nachahmung und durch Verzicht auf selbständiges, von Vorurteilen freies, echtes Suchen und Wagen. Aber der Uebermut schien nun eben den Jungen und Junggebliebenen nicht so verwerflich, und bald stellte sich heraus: «Es» lässt uns keine Wahl, «es» zwingt uns – wir müssen!

Es war eine schöne Zeit. Sie verdient's, dass sie herausgeholt wird, gesäubert von allerlei verstaubtem dummen Durcheinander, der sich um sie angesammelt hat mit hochnäsigen und nutznäsigen Absichten – oder auch ohne sie.

München-Pasing, 12. Mai 1952

Prof. Richard Riemerschmid

Schrittweise erobert unser Bewusstsein die jüngste Vergangenheit. Malerei und Skulptur aus der Zeit der Jahrhundertwende um 1900 sind in der Kraft ihrer künstlerischen Idee, ihrer Form- und Farbphantasie, ihrer vibrierenden Sensibilität und ihrer kritischen Stellungnahme zur eigenen Epoche längst erkannt und geschätzt. Die Namen der Gauguin, Toulouse-Lautrec, Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Vallotton, Hodler, Rodin, Maillol oder Klimt sind zum selbstverständlichen Besitz der Kunstfreunde geworden. Man sieht in ihnen die Väter einer Entwicklung, die zur vielfältigen künstlerischen Ausdrucksweise des zwanzigsten Jahrhunderts führt.

Seit einiger Zeit ist erneutes Verständnis auch für die Architektur und die angewandte Kunst jener Epoche erwacht, nachdem noch vor kurzem Möbel und andere gestaltete Gegenstände jener Jahre als Erzeugnisse eines übertriebenen Formenspieles, ja des Ungeschmackes abgestempelt worden sind. Heute erkennt man in den Kunstformen der Jahrhundertwende nicht nur das Lodern einer mutigen Phantasie, sondern vor allem echte schöpferische Kraft und verantwortungsvollen handwerklich-formlogischen Sinn. Man erkennt das Entstehen eines in vielen Variationen sich bewegenden Stilwillens, und es wird klar, dass sich in jenen Jahren eine der grossen Wendungen der Kunstgeschichte abgespielt hat, die das Ende einer leer gewordenen, durch Jahrzehnte von den herrschenden Mächten als offiziell sanktionierten Kunstwelt herbeiführt.

Die Wendung proklamiert die Idee eines wirklichen Neubeginns von den Fundamenten aus. Man fühlt sich jung, man *ist* jung an Jahren. So wird die neue Strömung, getragen von der in den sechziger Jahren geborenen Generation, bald «Art Nouveau», bald «Jugendstil», bald einfach «Moderne Kunst» genannt. Eine der zentralen schöpferischen Gestalten der Entwicklung, der Belgier Henry van de Velde, sieht in seiner Vision des «Style nouveau» den Beginn einer neuen, stabilen Epoche der vom Menschen geformten visuellen Welt: der Kunst als zusammengefasstem Lebensausdruck.

Zeitsituation um 1900

Dieser neue Gestaltwille bricht in eine Zeitsituation von unheimlichen Kontrasten. Man hat sich daran gewöhnt, eben diese Jahre um 1900 mit einer Mischung von Lächeln, Neid, Schauder und Bewunderung zu betrachten. Lächeln wegen des geschäftig individualistischen Gebarens der Menschen jener Zeit, deren Haltung uns aus den Filmen um 1900 entgegentritt; Neid wegen der vorgeblichen Sorglosigkeit langer Friedensjahre, in denen unabgelenkte Leidenschaft, verhüllter und unverhüllter Eros die Wege des Lebens bestimmten und die Kapitalien automatisch anwuchsen; Schauder wegen der immer sichtbarer werdenden sozialen Kontraste und politischen Spannungen, hinter denen sich ungeheure Drohungen abzeichneten; Bewunderung für die Fülle der Entdeckungen und Erfindungen auf den Gebieten der Naturwissenschaften, der Technik, der praktischen Organisation des Lebens — von den Bereichen der Physik oder der Medizin über die Eroberung der Luft bis zu den politischen Taktiken der Staaten und Parteien.

Neben dieser offiziellen Welt tauchen neue Lebenshaltungen auf: Zwischen den Federboas der Pariserinnen ertönt plötzlich das aggressive Chanson einer Yvette Guilbert; neben den soignierten Fracks der Besucher der Grand Opéra taucht wie eine Kritik an der Üppigkeit das primitive Arbeitskleid eines Van Gogh oder Gauguin auf; hinter den blendenden Feuerwerken der Weltausstellung erscheinen die fragend aufgerissenen Augen der bessere Lebensbedingungen anstrebenden arbeitenden Schichten; mitten in der Welt des kommerziellen Boulevard-Theaters arbeitet ein Romain Rolland Ideen für ein Kultur- und Volkstheater aus, das als Volksbildungsinstitut den breiten Massen Freude und Erlebnis bringen und sie auf ein echtes kulturelles Niveau heben soll.

Allenthalben beginnen alt gewordene Konventionen und leer gewordene Bindungen zu fallen, Glauben und Vertrauen zu früher unbezweifelten Dingen erscheinen aufs tiefste erschüttert. Eine Welle anarchistischer Ideen — im Sinne philosophischer Einstellung, nicht als primitive Bombenwerferei — erfasst die freien Geister in Paris wie in Russland, in Chicago wie in Wien. Gesellschaftskritische Publizistik enthüllt schonungslos gesinnungsmässige Korruption. Das Verhältnis der Geschlechter wandelt sich im Sinne einer neuen ethischen Natürlichkeit, und an die Stelle der Einengung durch das Korsett — man mag dieses Faktum symbolisch betrachten — tritt die Forderung nach freier Ausbalancierung des Körpers durch eigenes Training in Luft und Licht. Das Reich der Natur öffnet sich in neuem Sinn den freien Geistern.

Auf den verschiedensten Gebieten bilden sich Abspaltungen junger, fortschrittlich gesinnter Kräfte. Den Zeitgenossen mögen sie als Zersetzungserscheinungen vorgekommen sein; die heutige geschichtliche Perspektive sieht sie als Anzeichen neuer, lebenschaffender Vorgänge. Man sieht mitten in ein gleichsam biologisches Ereignis: in dialektischer Spannung zu den zwar äusserlich noch mächtigen, in ihrem Innern jedoch schon ausgehöhlten Konventionen, im Gegensatz zu den Doktrinen der Akademien und anderer Kongregationen geraten neue Kräfte in Fluss. Es bilden sich einzelne Kraftquellen, vielfältig in ihrer eigenen Struktur, aber einmütig in ihrer Attacke gegen das Vergangene und in ihrem Glauben an eine zukünftige «Neue Kunst».

Opposition im neunzehnten Jahrhundert

Diese neuen Kräfte sind selbstverständlich nicht mit einem Schlag zu Tage getreten. Sie gehen auf die grossen oppositionellen Strömungen zurück, die mit ansteigender Wucht das ganze neunzehnte Jahrhundert durchziehen. So bewegt dieses Saeculum auf den rationalen Gebieten der Naturwissenschaften, der Technik und ihrer Nutzbarmachung verläuft, so starr verläuft es auf den Gebieten der von den offiziellen Mächten anerkannten und gepflegten Kunst. Die akademische Doktrin hält an den Strukturen und an der Formenwelt vergangener Epochen fest, deren Imitation sie lehrt und dem Geschmack vorschreibt. So lebt die offizielle Kunst von entlehnten Ideen und Formen, deren innere Leere weder vom pompösen Pathos noch von der Sentimentalität verdeckt werden kann, mit denen in Malerei und Literatur Anekdoten aus Geschichte oder Volksleben erzählt werden.

So mächtig die Maskenfarce der akademischen Diktatur, so lebendig und

fruchtbar ist die Opposition, die sich gegen sie erhebt. Es entsteht ein grosser Trupp von Aussenseitern, deren Kennzeichen ein neues, unmittelbares Verhältnis zur Welt und Leben ist: zur sichtbaren Natur, zum Menschen als Teil einer sozialen Gemeinschaft, zum Denken und zum Fühlen überhaupt. Die grossen Maler des neunzehnten Jahrhunderts von Delacroix bis zu den Impressionisten ziehen ihre Bahn in diesem Strom, und während oft längst vergessene Akademiker mit öffentlichen Aufträgen bedacht werden, führen die Anderen ihren unerbittlichen Kampf gegen den herrschenden Ungeist. In Dichtung und Literatur zeigt sich die gleiche Situation, die getragen ist vom Geist der Rebellion, und in der Philosophie entstehen die grossen Anti-Gestalten der Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche.

Ruskin und Morris

«Wahrheit ist die Grundlage, und Nachahmung ist die Verheerung aller Kunst», predigte John Ruskin (1819–1900), womit er sich grundsätzlich gegen die Stilimitation seiner Zeit wandte. Ruskin wird zur zentralen Gestalt in der Opposition gegen das Unechte in Kunst und Denken. Er ist der glühende Prophet der so gänzlich unakademischen, kühnen Kunst William Turners und bekennt sich mit dem Wort «Malen ist die Kunst der Farbe, nicht der Form noch der Erzählung» zu den Grundsätzen der Impressionisten. Aber noch ist die Kunst einer *vergangenen* Epoche das grosse Erlebnis, das Ruskins Kunstanschauung bestimmt. Von seiner Begeisterung für die frühitalienische Kunst aus verbündet er sich mit der englischen Gruppe des präraffaelitischen Kreises der Dante Gabriele Rossetti und Edward Burne-Jones. Ihnen wird die Ausdrucksweise des italienischen Quattrocento zum Ideal. Aber es sind nicht die äusseren Formen der Ausdrucksweise, die sie faszinieren, sondern die Zartheit der Beseelung, die Sensibilität der Menschengestalt und der Natur gegenüber, die sie nach ihrer Weise transformieren. Hier regen sich neue Kräfte, und Ruskin bleibt ihr Wortführer; Ruskin, der auf der anderen Seite die grossartig fortschrittliche Malerei eines Whistler bekämpft, welcher mit mächtigen Schritten eine neue Ausdrucksweise erobert. Ruskins Auge war seinem Denken gegenüber zurückgeblieben.

William Morris (1834–1896), Maler, Kunsthandwerker, Dichter und politischer Schriftsteller, beginnt die theoretischen Forderungen Ruskins in die Tat umzusetzen. Vereinigung der Künste unter einem Dach, Echtheit und Ehrlichkeit in der künstlerischen Arbeit, Sensibilität der Formensprache – dies sind die Parolen, die in klarer Opposition gegen den herrschenden Geschmack entstehen. Und wenn Morris wie seine Freunde, die Präraffaeliten, sich in seinem Anschluss an die Welt des Mittelalters entlehnter Formen bedient, so ist es auch bei ihm nicht der Geist der Imitation, der vorherrscht, sondern der Trieb, auf einer gegebenen Basis neue Dinge und neues Lebensgefühl zu entwickeln. So entsteht bei Morris der neue Begriff der künstlerischen Moral, von dem aus im weiteren Verlauf der Entwicklung die entscheidendsten Wirkungen ausgegangen sind.

In der Fülle der sich steigernden oppositionellen Symptome gehen von vier verschiedenen Umständen besondere Impulse aus: von einem Auftauchen der japanischen Kunst im Gesichtskreis des Europäischen, von einem Trieb,

die Natur nicht mehr einfach darzustellen sondern in optischer Verwandlung ein neues, mehr symbolhaftes Naturbild zu schaffen, von der Volkskunst und vom Ingenieurbau mit seinen neuen Materialien und Konstruktionsmöglichkeiten.

Japan

Bald nach der Jahrhundertmitte tritt die japanische Kunst in den Gesichtskreis Europas. Die Künstler der Opposition werden von ihr aufs stärkste angezogen. Hier ist Einfachheit, Konzentration auf das Wesentliche, Naturdarstellung ohne Naturkopie, hier lebt die stille Sensibilität von Linie und Farbe, hier die freie Asymmetrik einer konventionslosen Ornamentik. Der unakademische Geist der fortschrittlichen Künstler vermeidet jede Imitation. Das Erlebnis der japanischen Kunst, nicht ihre Formen im einzelnen, durchdringt ihr Schaffen. Für Whistler ist es die vibrierende Zartheit der Farben, die Asymmetrik der Komposition, die stille Intensität des menschlichen Ausdrucks, für Van Gogh die Dynamik des Linearen und die Umwandlung der Naturform in Symbolform, in der sich das Erlebnis der japanischen Kunst spiegelt. Auch ein scheinbar so klassisch orientierter Maler wie Puvis de Chavannes (1824—1898) erscheint in der Zartheit der Farbgebung, in der räumlichen Struktur und dem inneren Ausdruck seines Bildes «Le pauvre Pêcheur» in starkem Masse vom Japanischen berührt.

Drei Maler

Drei Malernamen bezeichnen die entscheidende Wendung der Malerei vom optischen zum symbolhaften Naturbild: Paul Gauguin (1848—1903), Vincent van Gogh (1853—1890) und Georges Seurat (1859—1891). Farbfläche, Farblinie und Farbgewebe werden zu neuen Mitteln des künstlerischen Ausdrucks. Die innere Struktur der Erscheinungswelt wird durch den Flächenaufbau Gauguins ebenso neuartig gestaltet wie durch die Dynamik und Rhythmik der von stärkster Bewegung getriebenen Farblinien Van Goghs oder die Farbgewebe Seurats. Hier öffnen sich die Tore zu kommenden Kunstformen.

Volkskunst

Aehnlich wie die japanische Kunst tritt die Volkskunst in neuer Weise in den Gesichtskreis der künstlerisch Schaffenden und Interessierten. Was an ihr neu entdeckt wird, ist ihre fundamentale Einfachheit der Struktur und die naive Unmittelbarkeit, mit der sich künstlerisches Empfinden ausdrückt. Das 19. Jahrhundert hatte in bestimmten Fällen volkskünstlerische Werke imitiert; die neue Perspektive führt zur Anwendung bestimmter Formprinzipien der Volkskunst und vermeidet schon aus Respekt vor ihrem in sich geschlossenen Wesen Nachahmung des Ganzen oder auch Kopie des Einzelnen.

Ingenieurbau

Ein weiterer entscheidender Impuls kommt schliesslich aus einem ausserhalb der Kunst gelegenen Bereich. Im Ingenieurbau des fortschreitenden neunzehnten Jahrhunderts führen das Eisen und die mit ihm verbundenen Konstruktionsmöglichkeiten zu neuartigen Baukörpern, Raumspannungen

und linearen Umrissen. Weit ausschwingende Brückenbauten, Maschinenhallen und endlich ein Konstruktionsbau wie der Eiffelturm verwirklichen neue Kurven von dynamischer Bewegung, in denen nicht nur die am Reissbrett vollzogene denkerische Arbeit Gestalt gewinnt; darüber hinaus verkörpert diese Werkgattung schöpferische Triebkräfte, die sich merkwürdigerweise in einer Formensprache manifestieren, deren optischer Ausdrucksgehalt unmittelbar ins Künstlerische überspringt. In der Gestaltwerdung eines neuen Lebensgefühles vereinigen sich die entgegengesetzten Bereiche des Rationalen und Visionären.

Die eigentliche Ouvertüre des Umwandlungsprozesses beginnt zu Anfang der achtziger Jahre. Offenbar unabhängig voneinander entstehen drei verschiedene Kraftzentren: in England, in Amerika und in Frankreich, wo nunmehr bewusst neue Wege in den angewandten Künsten beschritten werden.

England und Schottland

In England geht die Saat von William Morris auf. Arthur H. Mackmurdo (1851–1942), Architekt und Kunsthandwerker, gründet 1882 in London die «Century Guild», der 1884 die «Art Workers' Guild» und 1888 die «Guild and School of Handicrafts» von C. R. Ashbee (1863–1942) folgen. Das Verhältnis kehrt sich jetzt um: Zeigen sich bei Morris und den Präraffaeliten Symptome freier Gestaltung *neben* der Bindung an das mittelalterliche oder frühitalienische Ideal, so werden jetzt die neuen Gestaltungsformen vorherrschend, während die Bindungen als sekundäre Reste erscheinen. Zwei Prinzipien werden erkennbar: Klarheit, Einfachheit bei unerschütterlichem Festhalten an handwerklich sauberer und materialgerechter Durcharbeitung auf der einen Seite; auf der anderen Seite die Neigung zu bewegten, flammenden dekorativen Formen. In pflanzenhaften Wellenlinien spricht sich ein neues künstlerisches Lebensgefühl aus, das durch seine Umschlingung der einfachen, oft puritanisch-stereometrischen Grundformen einen neuen Bewegungsrhythmus einleitet. Im Schaffen von Charles F. Annesley Voysey (1857–1941), der zu den grossen Pionieren der neuen Architektur zählt, vereinigen sich beide Prinzipien. Seine Architektur entwickelt sich aus den einfachen stereometrischen Grundformen, bei deren Ausführung er auf jedes dekorative Beiwerk verzichtet; in den Entwürfen für Tapeten oder Stoffe dagegen lebt der neue freie Bewegungsrhythmus, der von der Statik Morris' zur neuen Dynamik übergeht. Die neuen künstlerischen Grundtendenzen breiten sich zu Beginn der neunziger Jahre ausserordentlich rasch in England aus. Die im Jahr 1893 erscheinende Zeitschrift «The Studio» wird zum Zentralorgan, von dem, zum Teil im Zusammenhang mit fortschrittlich organisierten Wettbewerben, starker Einfluss ausgeht. Durch den «Studio» verbreitet sich mit Windeseile der Ruhm Aubrey Beardsleys (1872–1898), der, von der Ausdrucksweise der späten Präraffaeliten ausgehend, in den nur acht Schaffensjahren, die ihm gegeben waren, als eine der entscheidenden Gestalten die neue Kunstsprache mitschuf, das Wellengefüge, die sensible Kraft der Linie, die Umwandlung des zentralperspektivischen Raumes in ein Gefüge von Flächen: *Art Nouveau*. Beardsleys Geist hat aufs stärkste gegen Ende der neunziger Jahre eine Gruppe schot-

tischer Künstler bestimmt, bei denen der genial veranlagte Architekt Charles Rennie Mackintosh (1869–1928) mit seiner Frau Margaret Macdonald die Führung übernahm. Aber die Formenwelt, in der sich Mackintosh als Architekt oder Entwerfer von Möbeln ausspricht, scheint unabhängig von Vorbildern aus seinem eigenen Wesen gewachsen zu sein; parallel zu seinen auf ähnlichen Wegen arbeitenden Zeitgenossen spricht er die wesentlichen Stichworte jener Epoche aus.

Amerika

Während in England die neuen Dinge aus dem Wechselspiel von Tradition und Revolte wachsen, entsteht in Amerika Ähnliches aus gänzlich anderen Voraussetzungen. In kleinen Zirkeln kannte man zwar dort schon in den sechziger Jahren Ruskins Forderungen, und auch Morris' Schaffen war nicht unbekannt. Wenn aber die Keramiker in Cincinnati schon zu Beginn der achtziger Jahre im Dekorativen zu frei bewegten Formen der Gefässe kommen (Rockwood Pottery) und vor allem Louis C. Tiffany (1848–1933) zur gleichen Zeit Wellenlinien und S-Kurven in völlig selbständiger Weise entwickelt, so ist dies ein Zeichen mehr, dass hier ein biologischer Vorgang sichtbar wird, der sich an verschiedenen Stellen der Erde Ausgang verschafft. Noch eindrücklicher zeigt sich dieses Phänomen im Werk des amerikanischen Architekten Louis H. Sullivan (1850–1924). Beide Prinzipien treten auf: die Klarheit der Grundform und die Bedeutung der funktionalen Zusammenhänge, die Sullivan im lapidaren Satz ausgesprochen hat: «Form follows function» (die Form ergibt sich aus der Funktion). Andererseits entwickelt Sullivan eine freie, in Kurven und Schwellungen bewegte Ornamentik, mit der er sich der europäischen neuen Ausdrucksweise einreiht, ohne deren Voraussetzungen zu kennen. Frank Lloyd Wright (geboren 1869), der Sullivan seinen «lieben Meister» nennt, ist der künstlerisch reichste unter den amerikanischen Vertretern der neuen Gedankenwelt. Seiner reichen Natur fliessen die verschiedensten Elemente zu: funktionale Struktur, die bei Wright schon Mitte der neunziger Jahre zur produktiven Auseinandersetzung mit der Maschine führt, Sinn für eine freie Anwendung funktional bestimmter Formen, die Öffnung und Durchdringung der Raumbeziehungen, wobei schon frühzeitig Eindrücke japanischer Kunst sich umgesetzt haben. Wrights Idee der organischen Architektur ist von diesen Elementen aus gesehen die typische Verwirklichung der neuen, befreiten Gestaltungstendenzen.

Emile Gallé

In Frankreich geht der erste Vorstoss von einem Spezialisten aus, der zu den schöpferischen Genies seiner Zeit zählt: von Emile Gallé (1846–1904). Bei ihm vollzieht sich der Werdegang im engen Rahmen des Handwerkes, das er von seinem Vater, der Fayencen und Kristallgläser herstellte, ererbt hatte. Obwohl Gallé auf Reisen in seiner Jugend Paris und Städte in Deutschland kennen gelernt hatte, spielt für den in Nancy Geborenen und später dort Schaffenden seine Heimat Lothringen mit ihren Wäldern und Pflanzen eine entscheidende Rolle. Das Erlebnis und Studium botanischen Reichtums führt ihn zu neuen künstlerischen Formen. Gallé beginnt mit

zwar sehr sensibler, jedoch konventioneller Ornamentation. Um das Jahr 1880 gelangt er zu Glasformen, die sich wellen und aufbäumen, die asymmetrisch sind und zugleich voll von organischem Leben. Die Oberfläche bedeckt sich mit Pflanzen- und Tierwerk von abenteuerlicher Phantastik, in der Naturalistisches und Abstraktes miteinander verschmelzen. Bewegt und völlig aus dem Gefühl komponiert sind die irisierenden Farben. Aphoristische Sätze Alfred de Mussets, Baudelaires oder Maeterlincks sind zuweilen in die Gläser eingraviert. Die Parallele zur Gefühls- und Gedankenwelt der Poesie wäre auch ohne diese Geste Gallés offenbar. Auch Japan scheint in seinen Gesichtskreis getreten zu sein. Abgesehen von deutlichen Spuren in der pflanzlichen Ornamentation der Gläser werden japanische Eindrücke bei den Möbeln sichtbar, die Gallé zum Teil in gemeinsamer Arbeit mit Victor Prouvé in Nancy schuf. Japanisch ist die Art, in der Gallé die Struktur des Holzes mit der pflanzlichen Ornamentation in eingelegter Arbeit spielen lässt; japanisch auch die Verwendung von Perlmutter-Einlagen. Für die Entwicklung gibt Gallé, an den sich die Schule von Nancy mit Majorelle und Vallin anschliesst, das Beispiel einer schöpferischen Befreiung von jedem Dogma, formal und handwerklich. Seine unerschöpfliche Formphantasie leitet unmittelbar über ins Fluktuierende und damit in einem neuen Sinn ins reine Imaginative. Und von hier aus entsteht die Brücke zur Formensprache, die später mit der Formulierung «Art Nouveau» umschrieben worden ist.

Belgien

Die entscheidende Entwicklung vollzieht sich vorher in Belgien. Der Boden für die Aufnahmebereitschaft neuer künstlerischer Dinge ist schon Mitte der achtziger Jahre durch die Gruppe «Les Vingt» vorbereitet worden, einer Vereinigung von zwanzig belgischen Künstlern, der unter anderen James Ensor, Fernand Khnopff und Theo van Rysselberghe angehörten. Zu den jährlichen Ausstellungen wurden jeweils zwanzig ausserbelgische Künstler eingeladen. Dem klaren, fortschrittlichen Blick des Organisators der «Vingt», des Advokaten Octave Maus, war es in erster Linie zu danken, dass durch diese Einladungen die Exponenten der künstlerisch oppositionellen Linie in Brüssel erschienen. Rops, Whistler, Rodin, Monticelli, Redon, Renoir, Seurat, Signac, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Cézanne standen vor den Augen einer kunstinteressierten Stadt. Vorlesungen von Dichtern wie Verlaine und Mallarmé, Konzerte mit Werken von Debussy, Richard Strauss, Fauré und Vorträge über aktuelle Fragen der zeitgenössischen Kunst führten zusammen mit den Ausstellungen zu einem komplexen Bild der künstlerisch vorwärts drängenden Kräfte.
In dieser Atmosphäre ging der Architekt Victor Horta (geboren 1861) zu Gestaltungsformen über, mit denen er das Grundthema der pflanzlichen Wellenkurve, die stilisierten Kelchbildungen, auf das architektonische Detail wie die gesamte Aussen- und Innenform übertrug. Hortas Grundmedium ist hierbei die Eisenkonstruktion, deren Spannungsdynamik er in die neuen Formen umgiesst. Der Schritt in Neuland ist getan, und dem Architekten öffnet sich eine ganze Welt freier Gestaltung. Neben Horta vollzieht der Kunsthandwerker G. Serrurier-Bovy (1856–1910) im Anschluss an englische Anregungen den Übergang zu Möbelformen, in denen sich Elemente der

Tradition, der Volkskunst mit jenen mischen, die von den Engländern Voysey und Ashbee entwickelt worden sind.

Henry van de Velde

Damals trat Henry van de Velde (geboren 1863) in Belgien auf den Plan. Als junger Maler hatte er sich dem Neoimpressionismus Seurats und seines Freundes Rysselberghe angeschlossen. Aber sein scharfer Geist drängte zu breiterer Auseinandersetzung mit dem Leben. Philosophische Lektüre und das Studium der Ideen von Ruskin und Morris erweckten in ihm den Drang, das Leben in seiner Gesamtheit künstlerisch zu gestalten. Von hier aus, so schien es ihm, kann Entscheidendes für den Menschen geschaffen werden; Schönheit veredelt, darum gilt es Schönheit zu schaffen. Die ersten entscheidenden Schritte macht Van de Velde mit kleinen Illustrationen im ersten Jahrgang 1893 der flämischen Zeitschrift «Van Nu en Straks», in denen er sich in einer frei rhythmischen Formensprache ausdrückt, welche die abstrakte Formenwelt Kandinskys in der Zeit um 1910 geradezu vorwegnimmt. Damals machte ihm das Schaffen Serrurier-Bovys mit seinen neuen, freien Möbelformen starken Eindruck, Viktor Horta hatte die Möglichkeiten organischer Verarbeitung der Eisenkonstruktion entdeckt, die Dichter und Schriftsteller Verhaeren, Maeterlinck, Huysmans, Elskamp schufen ihre Werke in den Bahnen einer neuen sensitiven Empfindungswelt, in der das Dämonische vibriert und die Vision einer neuen, freien Schönheit erscheint, die Gruppe der «Vingt» war zur avantgardistischen «Libre Esthétique» geworden. In diesem Klima, in dem sich gleichsam alle zukunftweisenden Triebkräfte der Zeit konzentrierten, baute sich Van de Velde sein Haus in Uccle (1894/95), das zu einer Ausstrahlungszelle der Kunst wurde. Von der Architektur bis zum Essbesteck, vom Mobiliar bis zum Kleid, von der Ideenwelt, die dort Leben gewann, bis zur Lebensführung entstand eine neue, gänzlich unkonventionelle Einheit. Einfachheit und Logik der Form, Arbeit aus dem Material und seinen Gegebenheiten, Verbundenheit mit der Natur — dies sind die Wege, auf denen Van de Velde, der nach seinem eigenen Wort nichts anderes wollte als «die Hässlichkeit aus seiner Umgebung ausschliessen», zur Basis des «Style nouveau» gelangte. Was sich ergab, waren einfache, bis ins Letzte der Formsensibilität durchgeschaffene Gegenstände, Möbel, Gläser, Kleider, Tapisserien, in denen gerade durch ihre Einfachheit die dynamische Kraft der Bewegung sichtbar und fühlbar wurde, die als Zeitsymptom in der Luft lag.

Von Van de Veldes Zelle in Uccle führt der Weg in die grossen künstlerischen Zentren der damaligen Zeit. Der Kunstschriftsteller Julius Meier-Graefe, der avantgardistische Spürhund jener Jahre, brachte den Pariser Kunsthändler S. Bing nach Uccle, der kurz vorher in Paris das «Art Nouveau» genannte Haus eröffnet hatte und einer der grossen Japankenner seiner Zeit war, von dem auch Van Gogh Belehrung empfangen hatte. Bing erkannte sofort die Bedeutung von Van de Veldes neuen Ideen und seine schöpferische Kraft und beauftragte ihn, Interieurs für eine Ausstellung im Haus «Art Nouveau» zu schaffen. Bei dieser Arbeit entwickelte sich Van de Velde von der frühlingshaften Zartheit der Formenwelt von Uccle zu souveräner Reife. Basis bleiben die Logik der Struktur und die Sauberkeit der

praktischen Durchführung, bei der neben das Handwerkliche das Bewusstsein neuer Möglichkeiten der Technik trat. Die Formen werden mächtiger, bewegter, das dreidimensionale Volumen wird in Raumkurven gezwungen, die dem Wellenlineament der Flächendekoration, besser der Flächenbelebung parallel gehen. Von hier aus macht Van de Velde den Schritt zur Architektur, die in Uccle noch sekundär gewesen war.

Art Nouveau

«Art Nouveau» wird nun ein Begriff. Offener Bruch mit der Konvention, bewegte, kurvenreiche Formensprache voller Vibrato, Wellengeflecht in Bildkomposition und nicht weniger im Dreidimensionalen der Skulptur. Gesang der Linien in Fläche und Raum. Eine befreite künstlerische Welt, zugleich eine Welt voller Gefahren, denn sie verlangt ein Übermass an nie nachlassender Kraft, Erfüllung und auch abmessender Selbstkritik, soll sie nicht ins leer Routinierte, Formplappernde absinken.

Van de Velde, der auf dem europäischen Kontinent ein wesentliches Stichwort ausgesprochen hatte, war nicht allein. In Holland begann der Architekt H. P. Berlage (1856–1934) mit ähnlichen Zielen zu arbeiten. Noch näher standen die Maler Jan Toorop (1858–1928) und Jan Thorn-Prikker (1868–1932) den Gedanken Van de Veldes, und auch im holländischen Kunsthandwerk laufen ähnliche Bestrebungen dem Schaffen Van de Veldes parallel.

Die Maler leben in der gleichen künstlerischen Welt, die sie ja selbst in stärkstem Mass vorbereitet haben. Hier treten zu den Franzosen der Norweger Edvard Munch und vor allem Ferdinand Hodler. Bei beiden entsteht in selbständigem schöpferischen Prozess eine von kompositionellen Wellenbewegungen merkwürdig durchsetzte Ausdrucksform, die als unmittelbare Parallele zu dem erscheint, was bei Van de Velde entstanden war.

In Paris hatte zwar E. de Goncourt (1822–1896) kurz vor seinem Tode den «Style Nouveau» Van de Veldes missbilligend «Yachting Style» genannt, aber ähnliche Dinge lagen in der Luft. 1893 hatte die amerikanische Tänzerin Loïe Fuller mit ihren Schleiertänzen, in denen riesenhafte farbige Wellenformen sichtbar wurden, die junge Generation fasziniert. Rodin inspirierte sich an Loïe Fullers Vorführungen, deren formale Phantastik seinen Visionen entsprach. Chéret machte für sie ein Plakat, auf dem der Übergang vom elegant Rokokohaften zur Dynamik der neuen Ausdrucksweise sichtbar wird; Toulouse-Lautrec zeichnet sie, und es entsteht die ganze Atmosphäre neuer Lebens- und Bewegungsform. Emile Gallé fand sich in ihr bestätigt. Es ist der Augenblick, in dem bei verschiedenen Architekten und Kunsthandwerkern die Bindung an die Konvention, die damals «Style Louis XV» heisst, sich auflöst. Was bestehen bleibt, ist die Vorzüglichkeit im Handwerklichen. Sie ermöglicht die souveräne Entwicklung der neuen pflanzenhaft bewegten Formenwelt, von der Architektur wie Mobiliar erfüllt werden. Im Gegensatz zu Van de Velde, der die neue Formenwelt stets mit grösster Disziplin anwendet, stürzen sich die Pariser Vertreter des neuen Stiles, den man nun allgemein «Art Nouveau» nennt, wie im Rausch in die neuen Ausdrucksmöglichkeiten. Der üppige Saft des Lebens jener Jahre kurz vor 1900 fliesst in die neue künstlerische Ausdrucksform. Kurven statt gerader Linien, Schwellungen statt ebener Flächen; die Dinge biegen sich in der Brise prachtvoll selbstgenieserischer Lebensform.

Neben den mit Bings «Art Nouveau» in Verbindung stehenden Kunsthandwerkern de Feure, Gaillard, Colonna, Selmersheim sind es vor allem der Schmuckentwerfer René Lalique (geboren 1860) und der Architekt Héctor Guimard (geboren 1867), die mit den neuen Prinzipien Werke von grenzenloser Formphantastik schaffen. Die Gruppe ist klein an Zahl – man sieht es am Bild der Pariser Weltausstellung von 1900, auf der sie sich nur an wenigen Stellen wirklich durchsetzen kann –, aber sie bestimmt trotzdem in weitem Mass das Gesicht der Zeit. Guimards orchideenhafte Metro-Eingänge in Paris empfindet man dementsprechend heute gleichsam als visuelle Symbole jener Epoche.

Wien. Secession

Im deutschsprachigen Gebiet beginnt der Umwandlungsprozess in Wien. Schon zu Beginn sind zwei verschiedene Strömungen sichtbar; die schwungvolle und kurvenreiche, die Koloman Moser (1868–1918) schon von 1893 an verkörpert, und die vom Funktionalen bestimmte, die vom Wiener Architekten Otto Wagner (1841–1918) ausgeht, der 1895 als erster in seiner Schrift «Moderne Architektur» auf den Zusammenhang von Baukunst und modernem Leben hinwies. Als weitere Persönlichkeiten erscheinen der eine strenge Formgebung anstrebende Josef Hoffmann (geb. 1870) und Adolf Loos (1870–1933), der unerbittliche Verfechter der äussersten Klarheit und Einfachheit. Mit ihm tritt ein neuer Faktor in die europäische Entwicklung, der er als Kontrastgestalt nicht weniger zugehört als die Vertreter der bewegten Formen: von 1893 an hatte Loos sich mehrere Jahre in Nordamerika aufgehalten und dort in Architektur und praktischem Leben das Entstehen funktionaler Ideen und Verwirklichungen miterlebt. So kommt er in einem neuen Sinn zur Idee des technisch vollendeten Handwerks, wird zum grimmigen Feind seiner Wiener Kameraden, mit deren generellen Ideen er trotzdem eng verwandt ist und verkündet schliesslich die Lehre vom «Ornament als Verbrechen».

Die Zusammenfassung der verschiedenen Wiener Strömungen und Kräfte erfolgte 1897 mit der Bildung der Wiener Secession. Sie ist das Sammelbecken der geistig freien Kräfte Wiens zu jener Zeit, und das von Joseph Maria Olbrich (1867–1909) errichtete Haus mit der Aufschrift «Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit» ist ihr sichtbares Symbol. In ihm vereinigt sich die stereometrische Gestaltungsart mit der pflanzenhaft floralen. Neuschöpfung von Grund auf ist das Kennzeichen der Wiener Gruppe, die sich mit der Zeitschrift «Ver Sacrum» ein Organ schuf. Die Wucht, die hinter der Wiener Gruppe stand, wird klar angesichts des Schaffens von Gustav Klimt (1862–1918), der mit der Synthese von Emotional und Geometrisch an jene Grenzen gelangt, an denen ähnlich wie bei den frühen Buchillustrationen Van de Veldes die Bereiche der ungegenständlichen Kunstsprache erreicht werden.

München. Jugendstil

Von anderen Ausgangspunkten aus und schon vorher war der Schweizer Hermann Obrist (1863–1927) zu ähnlichen Grenzen gelangt. Genau zur gleichen Zeit, zu der Van de Velde in Brüssel an dynamographischen, für

Stickerei bestimmten Entwürfen arbeitete, entstanden die flammend sich in einer freien Formenwelt bewegenden Stickereien Obrists. 1894 wurden sie in München ausgestellt. Sofort schossen neue Dinge aus dem Münchner Boden: Otto Eckmann (1865–1902) verliess die Malerei und begann dekorative Zeichnung in züngelnder kurvenreicher Ausdrucksweise. August Endell (1871–1925) schliesst sich an Obrist an, der selbst als Plastiker formschöpferisch in reine Phantasieregionen vorstösst, und bringt mit den kühnen Reliefs und Gitterwerken des Atelier Elvira (1896) eine formale Fabelwelt hervor, die wie ein Fanal wirkt. Neben der Gruppe dieser Schaffenden, die der Phantasie freien Lauf liessen, steht damals Richard Riemerschmid (geboren 1868), der wie Eckmann von der Malerei zum Kunstgewerbe und zur Architektur übergegangen war. Bei ihm gehen starke Impulse von der Volkskunst aus. Nicht im Sinne sentimentaler Imitation, sondern unter Verarbeitung der einfachen, vom Zweckmässigen bestimmten Struktur volkskünstlerischer Produkte. Handwerk als Funktion und Material als Basis eines Erlebnisses für die Verarbeitung. Von solchen Beziehungen aus gelangte Riemerschmid zu Ergebnissen, die bei völlig anderer formaler Gestalt im Prinzip den Ideen van de Veldes parallel gehen. Bezeichnend ist für Riemerschmid, dass er damals Lampen für elektrische Beleuchtung geschaffen hat, die in ihrer sensiblen Feingliedrigkeit zugleich das Einfachste an funktionaler Struktur bedeuten. Als Gegensatz die Lampen Eckmanns: lilienhafte Pflanzenstengel mit Blütenblättern, in welche die elektrische Birne eingebaut ist. Bei Eckmann Licht als magische Ausstrahlung von Phantasiepflanzen, bei Riemerschmid als Resultat einer technisch verlaufenden graphischen Struktur.

Auch in München entstand nun eine Zeitschrift, die sich zum Sprachrohr der neuen Ideen machte: die «Jugend» (ab 1896). Sie vertritt mit ihren Zeichnern Eckmann, Peter Behrens, Bruno Paul und vielen anderen nicht nur die neue freie Kunst, sondern in ihrer Kritik an den gesellschaftlichen Konventionen auch eine neue Lebensform. Von der «Jugend» aus, die sehr rasch ausserordentliche Verbreitung fand, hat die neue Strömung in Deutschland aller Wahrscheinlichkeit nach den Namen «Jugendstil» erhalten. Neben ihr erschien im gleichen Jahr 1896 in München der «Simplizissimus», der im Zeichnerischen (Th. Th. Heine an erster Stelle) ebenfalls den Stempel der neuen Strömung trägt. In beiden Zeitschriften zeichnet sich jedoch von Anfang an neben aller aggressiven Schärfe der Geist des Bierulks, der «Gemütlichkeit» und der sentimentalen Pornographie ab, die für die Entwicklung fortschrittlicher geistiger und künstlerischer Dinge in Deutschland immer wieder verhängnisvoll geworden sind.

Ein Jahr vor den beiden Münchner Zeitschriften, 1895, erschien der erste Jahrgang des «Pan». Meier-Graefe, der Entdecker Van de Veldes, war der Initiant. Umfassung des Gesamtphänomens der neuen geistigen und künstlerischen Strömungen in internationaler Perspektive war das Programm der Zeitschrift, die bezeichnenderweise als Titel den Namen des Naturgottes gewählt hatte. Die Themen reichen von der bildenden Kunst, der Kunsterziehung bis weit in die Literatur, unter der auch Rainer Maria Rilke erscheint, der in jener Schaffensphase eine typische «Art Nouveau»-Gestalt gewesen ist. Das graphische Gesicht der Zeitschrift ist in den ersten Heften stark von Otto Eckmann bestimmt. Nach wenigen Jahrgängen verschwindet 1900 der «Pan», nachdem er seine Funktion erfüllt hat. Die neue Strömung

ist speziell im deutschen Sprachgebiet zum selbstverständlichen Gut weiter Kreise der Gebildeten geworden.

Darmstadt

Typisches Beispiel hierfür ist der Entschluss des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen, der im Jahr 1899 sieben moderne Künstler, darunter den Wiener Olbrich, Peter Behrens (1868–1940) und Hans Christiansen nach Darmstadt berief. Der aufgeschlossene Fürst hatte früher schon durch Einrichtungsaufträge an Ashbee und an Otto Eckmann den Anschluss an die neue Kunstströmung gefunden. Hier war freien Künstlern die Möglichkeit freier Entfaltung und Gestaltung gegeben. Die Ausstellung der Künstlerkolonie im Jahre 1901 war das erste sichtbare Ergebnis. Olbrich hat die Ziele der Darmstädter Gruppe umschrieben: «Auf der Grundlage zeitgemässen Kunstempfindens, in festen unverrückbaren Formen eine Widerspiegelung moderner Kultur zu geben und damit einen Merkstein auf dem Wege der Lebenserneuerung zu setzen.» In der Darmstädter Formensprache herrschen die struktiven geometrischen Elemente vor, das Florale wird mehr und mehr Episode. Man beginnt sich gegen den «Jugendstil», gegen den Schnörkel zu verwahren. Mit Recht: denn es ist vielfach nicht mehr die lebenerfüllte Kurve, nicht mehr die von Spannung erfüllte Wellenlinie.

Spanische Episode

Die neue Kunstströmung tritt abseits der mitteleuropäischen Kunstzentren mit ungeheurer Kraft in Spanien im Werk des Architekten Antonio Gaudi (1852–1926) in Erscheinung. Soweit wir sehen können, besteht zwischen Gaudi und der mitteleuropäischen Erneuerungsbewegung nicht der geringste Zusammenhang. Die neuen Formen Gaudis bilden sich aus völlig selbständigem schöpferischem Trieb. Bewegungsdrang nach jeder Dimension: im Kontur, der wellenhaft schwingt, in den Flächen, die sich wölben, in den dreidimensionalen Baukörpern, die in elastische Bewegung geraten und entsprechend im Innenräumlichen. Gewiss liegen auch bei Gaudi Erlebniseindrücke vor, die ihm die zum Phantastischen neigende, mittelalterliche Architektur und vielleicht auch maurische Elemente vermittelten. Die Auslösung jedoch erfolgt unter den Zeichen der Epoche der «Art Nouveau». Die Ausdruckswelt Gaudis ist ein weiterer Hinweis darauf, dass es sich bei der Entstehung der «Art Nouveau» um ein unmittelbares geschichtsbiologisches Ereignis handelt, dessen Wurzeln im Dunkel der Geschichte triebmässiger Vorgänge verborgen liegen.

Die Einheit

Vor dem vielfältigen und vielschichtigen Aspekt des ausgehenden neunzehnten und des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts stellt sich die Frage, ob die Epoche in ihren neuen künstlerischen Tendenzen konvergierend oder divergierend ist, ob in irgend einer Schicht ein bindender Hauptnenner vorliegt, oder ob die Dinge generell auseinanderstreben. In jenen Jahren selbst sind sich die verschiedenen Gruppen in heftigsten Gegensätzen gegenübergestanden. Adolf Loos bekämpfte Otto Wagner, Olbrich und Josef Hoffmann; Van de Velde polemisierte gegen die Vertreter der rein emotionalen Linie; Ashbee und Voysey lehnten das Phänomen «Art Nouveau» ab, ganz zu schweigen von Frank Lloyd Wright, der in den entscheidenden

neunziger Jahren nichts von Wellenlinien und deren Konsequenzen wissen wollte.

Aber gerade Wright hat den Begriff des *Organischen* geprägt und immer wieder auf seine beherrschende Bedeutung hingewiesen. Dieser Begriff erscheint in ähnlicher Formulierung bei Van de Velde, bei den Engländern, bei Gallé, bei Endell und auch bei der mehr dem Geometrischen zuneigenden Wiener Gruppe. Gemeint ist immer eine unmittelbare Beziehung zum Organischen, wie es sich im Wachstumsprozess der Naturgebilde manifestiert; bei Pflanzen wie bei Kristallen, bei Lebewesen wie bei elementaren Phänomenen — Sturm, Wasserbewegung oder sonstigen Naturvorgängen. Im Organischen liegt auch das urmässig Rhythmische beschlossen, das bei den verschiedenen Strömungen von «Art Nouveau» eine so grosse Rolle spielt. Und im Organischen ruht auch die vitale Kraft, von der aus und mit deren Hilfe sich die Loslösung von den Konventionen und die Zuwendung zu neuen, bisher unbekannten und unerprobten Formenwelten vollzieht.

Eine weitere umfassende Bindung genereller Art besteht darin, dass von allen Seiten eine Neuordnung der künstlerischen Grundelemente angestrebt und vorgenommen wird. Die Methoden sind hierbei verschieden, ja manchmal völlig konträr. Aber die generelle Haltung, der Gestus den Problemen und Aufgaben gegenüber, besitzt bei aller Differenzierung im einzelnen ein verwandtes Wesen: Ablehnung des Akademisch-Dogmatischen, Lebensbejahung in Richtung auf Gegenwart und Zukunft, Glauben an eine im Menschen als Geschöpf liegende Schönheit, Vertrauen in die menschliche und moralische Macht und Bedeutung des Künstlerischen.

Schliesslich die Einstellung zum künstlerischen Schaffensprozess. Es geht nicht mehr um Verschönerung, Dekoration, visuelle Imitation oder anekdotenhafte Mitteilungen. Man erkennt, dass die künstlerische Äusserung ein elementares Bedürfnis des Menschen ist, seine Beziehungen zu den Dingen der Aussenwelt, seine innere Sicht, die schöpferische Kraft, die dem Menschen im grossen oder kleinen Mass eingeboren ist, auszulösen. So ist bei den verschiedenen Strömungen unserer Epoche die gleiche Betonung der ehrlichen Beziehung zu den Materialien festzustellen, die gleiche Art der Einstellung zu den künstlerischen Erscheinungen der Vergangenheit oder primitiver oder exotischer Kulturen.

In diesen Parallelitäten, mit denen die verbindenden Kräfte nur angedeutet sind, finden wir eine Gemeinsamkeit der vitalen und geistigen Haltung der Kunst gegenüber, von der bindende Kraft ausgeht. Daher der einheitlich zusammenfassende Bogen, der die verschiedenen Strömungen des Kunstschaffens jener Zeit verbindet und der uns gerade heute zum Bewusstsein kommt.

Deformation

Dass diese Erkenntnis vor verhältnismässig kurzer Zeit noch nicht möglich war, dass die ganze Periode von «Art Nouveau» und «Jugendstil» in einem negativen Zwielicht erschien, hat seine besonderen Gründe. Der Vorstoss, der sich vollzogen hatte, war so tiefgreifend, dass er als Träger starke, disziplinierte, selbstkritische und besonders sensible und imaginative Individualitäten verlangte. Die neuen Formen, empfindlich in ihrer Struktur, verlangten als Voraussetzung ihrer Anwendung Persönlichkeiten von besonde-

rer – eben organischer – Prägung. Im Augenblick, in dem sie in die Hände der zweiten Reihe der Schaffenden oder gar in den skrupellosen Trott modischer oder sensationell kommerzieller Anwendung gerieten, musste diesen typischen Frühpflanzen das Leben ausgehen. So ergab sich das wilde aber leere Schnörkelwesen, die sentimentale Linienkurve, die aufdringliche Pseudo-Phantasie, mit denen Neues vorgetäuscht und als Gift ausgestreut wurde.

Für uns gilt es, das Echte vom Unechten zu scheiden. Das Qualitätsgefühl, jene merkwürdige Waage, die in den menschlichen Organismus eingebaut ist, hat in Gemeinschaft mit dem Qualitätswissen die Entscheidungen zu treffen.

Aktuelle Bedeutung

Dass sich unsere Zeit mit neuem Interesse und neuem Verständnis der Kunst um 1900 und ihren Problemen zuwendet, liegt nicht nur im historischen Abstand des halben Jahrhunderts begründet, das uns jetzt von jenen Jahren trennt. Die mehr äusserliche Ausgangsstellung mag der Umstand sein, dass in der heutigen Kunst eine deutliche Tendenz zur Kurve, zur Wellenlinie, zum Vegetativen und zur räumlichen Schraube in Erscheinung tritt. Entscheidender ist die Tatsache, dass man über die erwähnten wuchernden Abirrungen hinweg die Beziehungen zwischen den fundamentalen Problemstellungen, schöpferischen Erkenntnissen und vitalen künstlerischen Trieben von damals und der Kunst der ersten Hälfte unseres zwanzigsten Jahrhunderts entdeckt: das Schaffen auf der Basis einfacher Grundelemente, die Öffnung des Reiches imaginativer, ungegenständlicher Darstellung, die Verwirklichung einer freien Rhythmik und Dynamik, die Bedeutung und formschaffende Kraft funktionaler Zusammenhänge, die Triebkräfte, die von der Beziehung zwischen Material und menschlicher Hand ausgehen, das Leben einfacher und verschränkter stereometrischer und geometrischer Gestalten, die Durchdringung von freier Kunst und unkonventionellem Leben, die ethische Funktion des Künstlerischen.

Dass der Vortrupp der Künstler und Menschen der Zeit um 1900 den Mut besessen hat, diese Probleme nicht nur zu sehen, sondern sie mit all ihren Gefahren aktiv anzupacken und nach ihrer Art zu lösen – mag die Lösung ihrerseits auch oft voller Problematik sein –, darin liegt die Beschwingung, die von der Betrachtung und dem Studium des künstlerischen Schaffens der Jahrhundertwende auf unsere Zeit und unsere Schaffenden ausgehen kann.

Die Ausstellung ist ein erstes Experiment auf einem Gebiet, das der visuellen Darstellung unerwartete Schwierigkeiten macht: Das Material ist weit zerstreut, kaum ein Museum und nur wenige Privatsammler haben sich darum gekümmert. Enorm viel ist durch Missachtung, Änderung des Geschmackes und Unverständnis verloren gegangen oder zum mindesten verschwunden, sodass man mehr oder weniger auf Zufallsentdeckungen angewiesen ist. Das klare genetische Bild, die Voraussetzung einer anschaulichen Darstellung, scheitert vielfach an Datierungsschwierigkeiten, die für einen Zeitraum, in dem sich in wenigen Jahren entscheidende Umwandlungsprozesse abspielten, besonders verwirrend wirken.

Aus zeitgenössischen Quellenschriften

HENRY VAN DE VELDE

Das Moralische und das Technische

Was nur einem einzigen zu gute kommt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist. Und auch die Künstler werden sich über dies Prinzip einer neuen Moral klar werden müssen.

Dies Prinzip ist so mächtig, dass es sogar über die Abneigung, die wir gegen die Maschinen und die mechanische Arbeit haben, triumphieren wird.

Im Grunde ist dies nur ein Vorurteil! Denn die Maschinen — das ist klar — werden später einmal all das Elend wieder gut machen, das sie angerichtet, und die Schandtaten sühnen, die sie verbrochen haben. Zudem sind diese Beschuldigungen völlig unbegründet. Wahllos lassen sie Schönes und Hässliches entstehen. Durch das mächtige Spiel ihrer Eisenarme werden sie Schönes erzeugen, sobald die Schönheit sie leitet. Aber ein Scheusal hockt lastend auf ihnen, der gefrässige Eigennutz des Industriellen. Von rasender Gewinnsucht und betörender Angst gepeinigt, treibt er sie zu atemlosem Lauf, und was daraus entsteht, ist von der Schande gebrandmarkt.

Jetzt aber legt sich die Kunst den Panzer an und ruft das Ungeheuer nach ritterlicher Sitte zum Kampf, und wenn dann sein schwarzes, verderbtes Blut dahinströmt, steigt ein Hosianna gen Himmel, und der Rauch der Hochöfen wird sich unmerklich ausbreiten wie die grossen, weissen Flügel der Engel, die uns die frohe Botschaft verkündeten. Wir können nun das Werk der Zukunft mit derselben Zuversicht erwarten, wie wir fest daran glauben, dass es aus einem neuen Bunde von Leben und Kunst entstehen muss.

Aus dem Kapitel «Wie ich mir freie Bahn schuf», geschrieben 1890, erschienen in den «Kunstgewerblichen Laienpredigten», 1902.

LOUIS H. SULLIVAN

New Movement

Our art is for the day, is suited to the day, and will also change as the day changes. The law of variation is an ever present force, and coordination is its goal. The first step toward a new order of things is accomplished when there appear minds receiving and assimilating fresh impressions, reaching new conclusions, and acting upon them. By this sign, we may know that such a movement is already upon us, and by the aid of the indicated literary analogy we may follow its erratic tendencies, and note its increase in strength and individuality: we may see the germ of poetry which each man has within him, slowly awakening into life, and may feel the presence of an American romanticism.

This romanticism is, in the main, also exquisite but not virile. It seeks to touch all things with softened hand. Under the influence of its warmth of feeling, hard lines flow into graceful curves, angularities disappear in a mystical blending of surfaces.

Aus Sullivans Vortrag «Characteristics and Tendencies of American Architecture», 1885.

It must be manifest that an ornamental design will be more beautiful if it seems a part of the surface or substance that receives it than if it looks «stuck on», so to speak. A little observation will lead one to see that in the former case there exists a peculiar sympathy between the ornament and the structure, which is absent in the latter. Both structure and ornament obviously benefit by this sympathy; each enhancing the value of the other. And this, I take it, is the preparatory basis of what may be called an organic system of ornamentation.

The ornament, as a matter of fact, is applied in the sense of being cut in or cut on, or otherwise done: yet it should appear, when completed, as though by the outworking of some beneficent agency it had come forth from the very substance of the material and was there by the same right that a flower appears amid the leaves of its parent plant.

Few works can stand the test of close, business-like analysis — they are soon emptied. But no analysis, however sympathetic, persistent or profound, can exhaust a truly great work of art. For the qualities that make it thus great are not mental only, but psychic, and therefore signify the highest expression and embodiment of individuality.

Now, if this spiritual and emotional quality is a noble attribute when it resides in the mass of a building, it must, when applied to a virile and synthetic scheme of ornamentation, raise this at once from the level of triviality to the heights of dramatic expression.

The possibilities of ornamentation, so considered, are marvellous; and before us open, as a vista, conceptions so rich, so varied, so poetic, so inexhaustible, that the mind pauses in its flight and life indeed seems but a span.

Reflect now the light of this conception full and free upon joint considerations of mass-composition, and how serious, how eloquent, how inspiring is the imagery, how noble the dramatic force that shall make sublime our future architecture.

America is the only land in the whole earth wherein a dream like this may be realized; for here alone tradition is without shackles, and the soul of man free to grow, to mature, to seek its own.

But for this we must turn again to Nature, and hearkenning to her melodious voice, learn, as children learn, the accent of its rhythmic cadences. We must view the sunrise with ambition, the twilight wistfully; then, when our eyes have learned to see, we shall know how great is the simplicity of nature, that it brings forth in serenity such endless variation. We shall learn from this to consider man and his ways, to the end that we behold the unfolding of the soul in all its beauty, and know that the fragrance of a living art shall float again in the garden of our world.

Aus einem Essay Sullivans in der Zeitschrift «The Engineering Magazine», August 1892. Neuer Sammelband: «Kindergarten chats and other writings» by Louis H. Sullivan, New York 1947.

OTTO WAGNER

Stil und Material

Alles modern Geschaffene muss dem neuen Material, den Anforderungen der Gegenwart entsprechen, wenn es zur modernen Menschheit passen soll, es muss unser eigenes, besseres, demokratisches, selbstbewusstes, ideales Wesen veranschaulichen und den kolossalen technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften, sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen ...

So gewaltig aber wird die Umwälzung sein, dass wir kaum von einer Renaissance der Renaissance sprechen können. Eine völlige Neugeburt, eine Naissance wird aus dieser Bewegung hervorgehen, stehen uns doch, nicht wie den früheren Fortbildnern, nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote, sondern wir haben, zufolge unserer socialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung. Dieser Neustil, «Die Moderne» wird, um uns und unsere Zeit zu repräsentiren, ein deutliches Abnehmen des Empfindens in der Kunst, den beinahe völligen Niedergang der Romantik und das fast alles usurpirende Hervortreten des Verstandes bei allen unseren Thaten deutlich zum Ausdrucke bringen müssen.

Dieser werdende, uns und unsere Zeit repräsentirende Stil, auf angedeuteter Basis aufgebaut, bedarf, wie alle vorangegangenen, zu seiner Entfaltung der Zeit. Unser schnell lebendes Jahrhundert hat aber auch hier das Bestreben, dieses Ziel rascher zu erreichen, als es bisher der Fall war; und darum wird die Welt bald und zur eigenen Ueberraschung dort anlangen.

Aus Otto Wagners Schrift «Moderne Architektur», Wien 1895.

CHARLES F. ANNESLEY VOYSEY

Healthy, natural, vital!

It seems to me that to produce any satisfactory work of art, we must acquire a complete knowledge of our material, and be thorough masters of the craft to be employed in its production. Then, working always reasonably, with a sense of fitness, the result will be at least healthy, natural, and vital; even if it be ugly and in a way unpleasing, it will yet give some hope. The danger to-day lies in over-decoration; we lack simplicity and have forgotten repose, and so the relative value of beautiful things is confounded. In most modern drawing-rooms confusion is the first thing that strikes one. Nowhere is there breadth, dignity, repose, or true richness of effect, but a symbolism of money alone. Hoarding pretty things together is more often a sign of vanity and vain-glory than of good taste.

Instead of painting boughs of apple-trees on our door panels and covering every shelf with petticoats of silk, let us begin by discarding the mass of

useless ornaments and banishing the millinery that degrades our furniture and fittings. Reduce the variety of patterns and colours in a room. Eschew all imitations, and have each thing the best of its sort, so that the decorative value of each will stand forth with increased power and charm, and concentrated richness will be more apparent with its simple neighbours.

To produce healthy art one must have healthy surroundings; the first effort an artist should make is to sweep ugliness from him.

The habit of being merely tenants, on short leases, of our homes has fostered the vice which crowds foolish and useless objects, bad in proportion and colour, into rooms ugly and uncomfortable in themselves. We pitch ornamentation in our rooms with no restraint. We have a language of ornament and yet nothing to say – charmed by its sound, we have let vanity feed on its own creations, and forgotten that the expression of deep and noble feelings would make decorative art once again full of life and vigour.

It is not necessary for artists to be bound merely to tradition and precedent, or to be crammed to overflowing with the knowledge of the products of foreign nations. They should each use their God-given faculties, and if they have thoughts worth expressing, the means to express them sufficiently are, and always will be, at hand. Not that we need shut our eyes to all human efforts, but we should go to Nature direct for inspiration and guidance. Then we are at once relieved from restrictions of style or period, and can live and work in the present with laws revealing always fresh possibilities.

Aus einem im ersten Jahrgang der Zeitschrift «The Studio», 1893, erschienenen Interview.

HENRY VAN DE VELDE

Das Organische

Die genaue Kenntnis der wesentlichen organischen Bestandteile macht das hauptsächliche, unwandelbare Verdienst des Schöpfers aus, und seine Urteilskraft hat ihnen nur ihren richtigen Platz anzuweisen, damit ihre Wirkungen in Uebereinstimmung stehen und sich nicht widersprechen. Was wir ausserdem noch besonders fordern, ist, dass das äussere Ansehen eines Hauses oder der Möbel diese wesentlichen Bestandteile, ihre Formen und ihre Zwecke mit Klarheit hervorheben. Das Äussere wird ausdrucksvoller werden, aber es erhält diesen Ausdruck nicht durch das Mittel der Ornamentik, wie man schon versuchte, wohl aber durch unsere wirksame Gehirntätigkeit, die mit dem Blick das ganze Spiel des Organismus verfolgt, sei es einfach oder kompliziert, persönlich oder allgemein, mässig oder üppig! Diese Offenheit trägt mehr als eine Befriedigung des Gewissens in sich, und wenn wir nun wüssten, dass alle diejenigen, welche auf der Strasse vorübergehen, bis in den inneren Gedanken des Baues unseres Hauses blicken wollten, und dass sie nicht umhin könnten, die Motive unserer Schöpfungen zu ergründen, nicht aus Neugierde, sondern aus dem Bedürfnis, über den normalen Zustand und den moralischen Geist unserer Schöpfungen aufgeklärt zu sein, und um

aus dieser Erhellung Kraft zu schöpfen, dann würden wir unsere alte Welt nicht wieder erkennen, und wir müssten unser Leben, unseren Charakter und unsere Handlungen nach dieser Lauterkeit und der Notwendigkeit, unseren Mitmenschen offenen Herzens und offenen Geistes entgegenzukommen, richten.

Aus dem Kapitel «Prinzipielle Erklärungen», erschienen in den «Kunstgewerblichen Laienpredigten», 1902.

HENRY VAN DE VELDE

Die Linie und das Ornament

Eine Linie ist eine Kraft, die ähnlich wie alle elementaren Kräfte tätig ist; mehrere in Verbindung gebrachte, sich aber widerstrebende Linien bewirken dasselbe, wie mehrere gegeneinander wirkende elementare Kräfte. Diese Wahrheit ist entscheidend, sie ist die Basis der neuen Ornamentik, aber nicht ihr einziges Prinzip. Ich habe schon mehrmals meine Vermutung ausgesprochen, dass man bald die komplementären Linien entdecken würde; aber ich will Sie nicht veranlassen, meinen Hypothesen zu folgen, und ich will nur das, was unbedingt zugegeben werden muss, hier erklären. Wenn ich nun sage, dass eine Linie eine Kraft ist, behaupte ich nur etwas durchaus Tatsächliches; sie entlehnt ihre Kraft der Energie dessen, der sie gezogen hat. Diese Kraft und diese Energie wirken auf den Mechanismus des Auges in der Weise, dass sie ihm – dem Auge – Richtungen aufzwingen. Diese Richtungen ergänzen sich, verschmelzen miteinander und bilden schliesslich bestimmte Formen. Nichts geht dabei verloren, weder von der Energie, noch von der Kraft, und sein so entworfenes, nach den Wirkungen der elementaren Kräfte aufeinander ausgearbeitetes Ornament erlangt diese unabänderliche und reine Gestaltung einer Deduktion und bewahrt sich fortdauernde Kraft und Wirkung.

Wenn man zugibt, dass eine Linie eine Kraft ist, welche die mit ihr in Verbindung stehenden Linien beeinflusst, wie kann man dann gelten lassen, ohne diese Wahrheit umzustossen, dass wir in einen von Linien begrenzten Raum, die selbst Kräfte sind und durch Einfluss wirken, dass wir in einen solchen Raum willkürlich eine Blume, ein Tier, ein menschliches Gesicht hineinkomponieren, welche sich nur auf die Gefahr hin, alles Blumenartige, Tierische oder Menschliche zu verlieren, diesen Einflüssen unterwerfen können?

Der Unterschied, der zwischen dem neuen und dem naturalistischen Ornament liegt, ist ebensogross wie der zwischen etwas Bewusstem und etwas Unbewusstem, etwas Richtigem und etwas Falschem, etwas Gesundem, das Kraft gibt, weil es so ist, wie es sein soll, und etwas anderem, das der Willkür überlassen ist, die einmal irgendwo ein Motiv der Natur entnimmt, aber welche mit demselben Recht das Gegenteil hätte wollen können, etwas nach den wirksamen Gesetzen der Harmonie der Formen und hierin Bestimmtem und etwas Ungeordnetem, Chaotischem, das aus der wunderbaren Verkettung aller Dinge mit den Naturgesetzen hervorgeht.

Der, welcher von diesen Gesetzen und dem Einfluss der Linien aufeinander durchdrungen ist, kann sich nicht unbefangen fühlen. Sobald er eine Curve gezogen hat, kann diejenige, die er ihr gegenüberstellt, sich nicht mehr von dem Begriff lösen, der in jedem Teil der ersteren eingeschlossen liegt; die zweite wirkt ihrerseits auf diese, welche sich nun ändert, sich ummodelt im Verhältnis zur dritten und allen anderen, die noch folgen werden. Man muss nun alle Linien, aus denen später Formen entstehen, in solche Harmonie bringen, dass alle Wirkungen berechnet und neutralisiert werden. Dieses ist die Aufgabe dessen, der sich mit der neuen Ornamentik beschäftigt.

Aus dem Kapitel «Prinzipielle Erklärungen», erschienen in den «Kunstgewerblichen Laienpredigten», 1902.

AUGUST ENDELL

Die Natur und die Macht der Form

Dem Barbaren ist unsere Musik zuwider, es gehört Kultur und Erziehung dazu, sich ihrer zu freuen. Auch die Freude an der Form will errungen sein: man muss es lernen zu sehen und sich in die Form zu vertiefen. Wir müssen unsere Augen entdecken. Wohl gibt es schon lange unbewusst in den Menschen das Freuen an der Form, in der Geschichte der bildenden Künste lässt sich deutlich seine Entwicklung verfolgen, aber noch ist es nicht zu einem festen, unverlierbaren Besitze geworden. Die Maler haben uns viel gelehrt; aber ihr Ziel war zuerst immer die Farbe, und wo sie die Form suchten, suchten sie meist das intellektuell-charakteristische durch exakte Wiedergabe ihres Gegenstandes, nicht das ästhetisch-charakteristische, das die Natur nur selten und zufällig in solchen Dimensionen bietet, wie sie der Maler braucht.

Wollen wir formale Schönheit verstehen und geniessen, so müssen wir lernen, isoliert zu sehen. Auf die Einzelheiten müssen wir unsern Blick lenken, auf die Form einer Baumwurzel, auf den Ansatz eines Blattes am Stengel, auf die Struktur einer Baumrinde, auf die Linien, die der trübe Schaum an den Ufern eines Sees bildet. Wir dürfen auch nicht achtlos über die Formen dahingleiten, sondern müssen sie genau mit den Augen verfolgen, jede Biegung, jede Krümmung, jede Erweiterung, jede Zusammenziehung, kurz jede Aenderung der Form miterleben. Denn genau sehen wir nur einen Punkt in unserm Sehfeld, und wirksam für unser Gefühl kann nur werden, was wir deutlich sehen. Sehen wir aber in dieser Weise, so ersteht vor uns eine neue, nie gekannte Welt von ungeheurem Reichtum. Tausend Stimmungen werden in uns wach. Immer neue Gefühle mit neuen Nuancen und ungeahnten Übergängen. Die Natur scheint zu leben, und wir begreifen jetzt, dass es wirklich trauernde Bäume und boshafte heimtückische Äste, keusche Gräser und furchtbare grausenerregende Blumen gibt. Freilich nicht alles übt solchen Eindruck aus, es fehlt nicht am Lang-

weiligen, Unbedeutenden und Unwirksamen, aber das wachsame Auge wird überall, in jeder Gegend, Formen von wunderbarem, die ganze Seele erschütterndem Reize gewahren.

Das ist die Macht der Form über unser Gemüt, ein direkter unmittelbarer Einfluss ohne alle Zwischenglieder, durchaus nicht etwa die Folge eines Anthropomorphismus, einer Vermenschlichung. Wenn wir von einem trauernden Baume sprechen, denken wir den Baum durchaus nicht als lebendes Wesen, das trauert, sondern meinen nur, dass er in uns das Gefühl des Trauerns erwecke. Oder wenn wir sagen, die Tanne strebe empor, so beseelen wir die Tanne nicht, der Ausdruck des Geschehens «streben» erzeugt nur leichter in der Seele des Zuhörers das successiv entstehende Bild des Aufrechten. Dergleichen ist nur ein sprachlicher Notbehelf, die mangelnden Worte zu ersetzen und rascher lebendige Anschauung zu erzeugen.

Auch ist es nicht Erinnerung, die den Formen ihre Bedeutung für das Gefühl leiht. Ein Kreis mag an den Ring erinnern und damit an Treue und Ewigkeit, aber ebenso gut auch an Gebundensein, Knechtschaft und Sklaverei, und so würde der Kreis bald dieses bald jenes Gefühl in uns erwecken. Aber derlei Gefühle kommen bei der Formkunst so wenig in Betracht wie etwa in der Musik die Erinnerungen, die sich für den einzelnen an Flötentöne knüpfen.

Aus August Endells Aufsatz «Formschönheit und dekorative Kunst», erschienen in der Zeitschrift «Dekorative Kunst», I, 1898.

FRANK LLOYD WRIGHT

Sinnvoll und einfach

Useful Things. Avoid all things which have no real use or meaning, and make those which have especially significant, for there is no one part of your building that may not be made a thing of beauty in itself as related to the whole.

Simplicity. Do not think that simplicity means something like the side of a barn, but rather something with graceful sense of beauty in its utility from which discord and all that is meaningless has been eliminated. Do not imagine that repose means taking it easy for the sake of a rest, but rather taking it easily because perfectly adjusted in relation to the whole, in absolute poise, leaving nothing but a feeling of quiet satisfaction with its sense of completeness. These are the qualities that measure the true value of a work of art from the highest standpoint, and wonderfully fine qualities they are to live with from day to day. They are worth all the money man ever paid to get them. They creep into your building scheme as you work at harmonizing the elements of your home, the handling of the material, the construction of the windows, doors, walls, roof, with the various conditions and possibilities in proportion and combination. They are there only when *integrity* is there, when your work is *honest, true to itself,* in other words.

The day will come when the universal average of intelligence will be high enough to make it a thing of disrepute and a menace to the good morals of the community to build on any other basis.

Aus einem 1894 an der Universität Evanston (Ill.) gehaltenen Vortrag Wrights.

Influence of Japanese Prints. Every dead wall in the land bears witness to its influence, for it has given us what we used to call «poster art». In England, as a patent instance, Aubrey Beardsley and his kith and kin happened because of it. And modern France, the first to discover its charm, has fallen under its spell completely. Paris fashions are more influenced by it every year. The German and Austrian secessionists owe it no small debt of gratitude and its influence is still young. The German mind has recently awakened to its significance and with characteristic thoroughness.

It has preached the gospel of simplification as no other means has ever preached it and taught that organic integrity within the work of art itself is fundamentally a law of beauty. Without it you may make your work a meretricious mask with literal suggestion or effects, but not true art. That quality in the work which is real escaped and the would-be artist remains where he belongs, outside. It has taught that no more than a sand bank and the sea, a foreground, a telegraph pole, and a weed in arrangement may yield a higher message of love and beauty, a surer proof of life, than Raphael's Madonnas or Angelo's magnificent pictorial sculpture. It has taught that sentiment has nothing in common with sentimentality or sensuous feeling with sensuality; that integrity of means to ends is in art indispensable to the poetry of results, and that the life of a work of art consists and inheres within the work itself; an integrity in fine as organic as anything that grows.

Real and Ideal. A flower is beautiful. Why? Because in its geometry and qualities it is in rhythm of line and color, a form; an expression of that precious something in ourselves which we instinctively know to be life. «An eye looking upon us from out the great inner sea of beauty», a proof of harmony in the nature of the universe. We intuitively feel it, and «It is beautiful», we say. When we say, «It is beautiful», we mean that that quality in us which is life recognizes itself or at least its own; we vibrate a sympathetic chord struck by the flower.

As it is with the flower so it is with a work of art and to a greater degree; because the flower in question is a blossom of the human soul and therefore more intimate, for in it we find the lineaments of human thought and feeling; the human touch given in terms of the same qualities that made the flower beautiful. And this quality of absolute beauty in the result is the life of the work of art more truly than any literal import or significance it may posses whatsoever.

Aus einem Katalog-Vorwort zu einer japanischen Ausstellung des Art Institute, Chicago. Wright hat sich seit 1893, dem Jahr der Weltausstellung in Chicago, mit japanischer Kunst beschäftigt.

Use of the Machine. An artist's limitations are his best friends. The machine is here to stay. It is the forerunner of the democracy that is

our dearest hope. There is no more important work before the architect now than to use this normal tool of civilization to the best advantage instead of prostituting it as he has hitherto done in reproducing with murderous ubiquity forms born of other times and other conditions and which it can only serve to destroy.

Dead Forms. The old structural forms which up to the present time have spelled «architecture» are decayed. Their life went from them long ago and new conditions industrially, steel and concrete and terra cotta in particular, are prophesying a more plastic art wherein as the flesh is to our bones so will the covering be to the structure, but more truly and beautifully expressive than ever.

Individualism. I believe that only when one individual forms the concept of the various projects and also determines the character of every detail in the sum total, even to the size and shape of the pieces of glass in the windows, the arrangement and profile of the most insignificant of the architectural members, will unity be secured which is the soul of the individual work of art.

Aus Wrights «Hull House Lecture» von 1901.
(Frank Lloyd Wright, Selected Writings, edited by Frederick Gutheim, New York 1941.)

EMILE GALLÉ

Entendre le nom de Beauté au sens de Verité

Savez-vous bien que les hommes de ma génération se trouvaient, malgré des progrès en voie de s'accomplir, bien embarassés quand ils ont débuté. On faisait bien de l'art décoratif, on fabriquait même de très savants meubles en France, et le *Monde illustré*, le *Magasin pittoresque* nous en ont laissé des images. Elles montrent qu'on ne savait guère chez nous que répéter les thèmes du passé.

Plusieurs même, il faut bien le dire, absolument férus de la Renaissance, oubliaient d'être non seulement modernes, mais encore français. L'Italie leur était si séduisante! D'autres vivaient au Musée de Cluny. Il y avait un mobilier classique, comme il y avait jadis, mais avec plus de raison, je pense, une architecture clunisienne.

Il y avait, il est vrai, le *dessin d'imitation*, de même que, après l'installation des musées archéologiques, il y eut aussi des *industries d'imitation*. Mais que pouvait faire un tempérament dénué de la souplesse nécessaire pour river toute sa vie à la servile copie des ouvrages du passé?

Heureusement, et ici je suis obligé de parler encore de moi, l'amour de la fleur régnait dans ma famille: c'était une passion héréditaire. Ce fut le salut. J'avais quelque teinture des sciences naturelles. J'avais suivi les herborisations de Godron, l'auteur des *Flores de Lorraine et de France*. Mon père avait fait sur ses cristaux, sur ses porcelaines, des études champêtres, des reproductions des graminées, et des herbages fleuris. Je développai la tradition paternelle par la forme et le décor sur le verre et la terre. Tout

cela fut fait avec des tâtonnements, des inexpériences, des maladresses infinies, qui eussent pu m'être épargnées par un enseignement spécial. Sur la fin, je fus amené à répéter exactement la même expérience dans le mobilier, à essayer sur d'autres matières les mêmes applications de principes, les mêmes adaptations du décor puisé dans la vie. Voilà tout.

Et, quand je produirai quelques exemples des décors mobiliers contemporains issus de mes études d'après la nature, la première leçon que j'en tirerai, c'est qu'il convient, dans l'art décoratif, ainsi que dans les autres arts, d'entendre le nom de Beauté au sens de Vérité, et jamais dans l'acception fausse et médiocre de joliesse sans caractère, ou d'opulence dénuée d'esprit. Le conseil le plus pratique à donner au décorateur qui cherche des éléments figuratifs pour le meuble, c'est de les prendre dans la vie des êtres et de les traiter avec vérité.

Que doit donc être le Meuble moderne?

Il doit être *moderne,* c'est-à-dire inventé par la génération vivante, exécuté *pour servir,* et orné *pour plaire.* Conçu par nos contemporains et non par les hommes d'autres époques et d'autres habitudes, il doit être fait à notre idée, à notre joie, à notre taille, aux convenances de l'existence actuelle. Et, d'abord, il faut qu'il soit construit logiquement et pratiquement, d'après les exigences de la matière employée, le bois. Ce sera donc la prédominance de la raison sur l'illogisme, de la saine construction sur ce qu'on tenterait vainement, le démembrement organique du meuble.

Ce sera aussi l'avènement de l'observation naturaliste dans le mobilier, après le règne d'éléments décoratifs faux et conventionnels. Des types les plus sobres, du simple galbe jusqu'aux riches détails, le décor du meuble contemporain devra refléter la vie. A toutes les combinaisons artificielles, il préférera la vérité naturelle...

Le décor du meuble contemporain ne sera pas de parti pris mélancolique. Il sera sincère. Il sera donc volontiers joyeux, parce que ce sera un art populaire, c'est-à-dire un art dans lequel l'ouvrier, l'exécutant, au lieu d'être réduit à l'état de machine et de ne connaître que ce *hard labour* de réaliser, à la sueur du front, des parties de l'œuvre d'autrui sans en pouvoir embrasser l'ensemble, sera élevé à la dignité d'être conscient. Il sera appelé aussi à prendre sa part, et de la rémunération due à un travail intelligent, et de ces joies libres de l'esprit: la connaissance, la conception, l'invention, l'interprétation d'un plan, d'une œuvre, et l'adaptation des modèles vivants au métier de ses mains. Cet art pourra donc être joyeux, parce qu'il sera traduit avec plaisir, avec conscience, par l'ouvrier, et que l'exécutant ornemaniste sera enfin délivré de la copie servile, insipide d'après des choses dépourvues de sens, de réalité et de charme.

En résumé, le meuble contemporain devra être logique, commode, artistique, d'un art plein de naturelle santé, vivant, humain et vrai, ou bien il ne sera pas, il n'existera point, pas plus que n'existe pour l'art, à notre sentiment, maint produit catalogué parmi les styles classés.

Aus der «Revue des Arts Décoratifs», T. XX, 1900.

Vernunft, Form und Handwerk

Der Charakter meiner ganzen gewerblichen und ornamentalen Arbeiten entspringt einer einzigen Quelle: der Vernunft, der Vernunftgemässheit in Sein und Schein; womit ohne weiteres auch meine Sonderstellung und Fremdartigkeit gekennzeichnet ist. Denn ich hätte vergeblich nach einem bessern Mittel gesucht, um anders als andre zu schaffen. Mein Ziel stecke ich mir freilich höher; es gilt eine neue Basis zu gewinnen, von der aus wir einen neuen Stil schaffen wollen; als Keim dieses Stils steht mir klar das Bestreben vor Augen: Nichts zu schaffen, das nicht einen vernünftigen Existenzgrund hat, und als sein allmächtiges Werkzeug die Grossindustrie mit ihrem gewaltigen Maschinenbetrieb und dessen vielerlei Folgen.

Zur Zeit allerdings herrscht eine wahre Vernunftfinsternis. Wir sind dahin gelangt, dass wir die widersinnigsten Dinge als vernünftig und die vernünftigsten als Wahnwitz ansehen. Ich habe zum Beispiel Gelegenheit, immer wieder folgendes Begebnis zu beobachten. Ich habe das Glück gehabt, mir selber ein Haus bauen zu dürfen; dieses einfache Haus erweckt, wenn Leichenzüge daran vorüberkommen, jedesmal unter den Leidtragenden eine plötzliche und unwiderstehliche Heiterkeit. Und doch unterscheidet es sich von denen, die daneben stehen, lediglich dadurch, dass es sehr bescheiden, nur durchaus logisch gebaut ist und nicht den geringsten Schmuck aufweist. Ein anderes dahinter mit phantastischen Masken und einem angebackten und völlig unnützen hohen Turm erscheint als das vernunftgemässe Haus und meines als das wahnwitzige ...

Zwischen den körperlichen und den sich anschmiegenden sozusagen unkörperlichen Formen darf ebensowenig ein Widerspruch bestehen wie zwischen dem Menschen und der Chimära; die ein Jeder nach Heine auf dem Rücken trägt; und in der Tat ist auch ein solcher Widerspruch nur dann möglich, wenn die Gegenstände missraten und hässlich sind. Eine künstlerisch vollkommene Linie als Grenzlinie zwischen zwei Flächen schafft nach beiden Seiten künstlerisch vollendete Formen. Betrachtet man z. B. von den Umrissen eines Möbels die zwei Linien, die es rechts und links begrenzen, so hat man zwischen diesen beiden Grenzlinien das körperliche Möbel; ausserhalb der Grenzlinien dagegen je eine auf der Wand abgezeichnete Komplementärform, eine unkörperliche Form, die sich mehr oder weniger weit vom Möbel weg ausdehnt. Ein geübtes und empfindliches Auge geniesst beide, die körperliche und die unkörperliche Form, gleich intensiv und summiert sie zu etwas, an dem es ganz neue Empfindungen erlebt. Diese Empfindungen gleichen der Begleitung beim Gesange und steigern den Genuss des Auges ebensosehr wie die Polyphonie den Genuss des Ohrs. Diese Begleitempfindungen verbinden die verschiedenen Gegenstände, die in einem Zimmer sind, untereinander, auch wenn ihre Aufstellung oder andere Gründe eine wirkliche Verbindung unmöglich machen, und stellen jene Einheit her, von der ich beim Hinweis auf den Abstand zwischen der alten Arbeitsmethode und unseren neuen Bestrebungen sprach ...

Nachdrücklich zeigen meine Möbel, dass sie aus Holz sind; mit Stolz und Freude lasse ich jede Fuge sehen und suche nach neuen Weisen, Stück an Stück zu fügen. Ich empfinde das als eine Art von Ehrlichkeit und als einen Protest gegen den greisenhaften Geschmack, der keinen Unterschied mehr

zwischen Holz und Metall oder Pappe fühlt. Gegenwärtig scheint das Ideal zu sein, den Beschauer darüber in Zweifel zu lassen, woraus ein Gegenstand gemacht, wie er gearbeitet ist und wozu er dienen soll; und die höchste Herrlichkeit ist erreicht, wenn man eine Schreinerarbeit für ein Stück Gussmetall halten könnte.

Ich weiss sehr gut, dass man alles, was ich mache, ausrangieren wird, sobald ein Stoff entdeckt wird, der leicht zu giessen und besser für Möbel zu verwenden ist als Silber, Gold und Bronze, wie sie die Sucht nach masslosem Luxus unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. verwendet hat. Ich neide aber nicht das Los meiner glücklicheren Kollegen, die dann nur ihre alten Entwürfe vom Schreiner zum Giesser tragen werden; denn mein Handwerkergewissen, das von mir die Ehrfurcht vor dem verwendeten Stoff fordert, würde mich nicht in Ruhe lassen. Ich glaube fest, dass diese Gewissenhaftigkeit gesund und fruchtbar ist, und ebenso, dass diese Kunstgrundsätze für alle Ewigkeit ihre Geltung behalten werden. Sie sind ewig, weil sie auf alle Schöpfungen des menschlichen Geistes anwendbar sind. Allerdings deuten sie auch eine Grenze an, indem sie die Folgerung zulassen, dass es für jeden Gegenstand nur einen richtigen Umriss, nur einen richtigen Aufbau gibt, und zwar den, der am meisten der Vernunft gemäss ist. Ich muss also zugeben, dass wenn ich fortfahre, verschiedene Stühle, Tische, Schränke zu entwerfen, ich das nur tue, weil ich bisher noch keinen dieser Gegenstände vollendet gebildet habe. Und hätte ich auch die erstrebte Vollendung erreicht, so würden mich doch immer neue Anforderungen des Publikums zwingen, neue Formen zu suchen; und so lange mir die Kraft erhalten bleibt, immer Besseres zu erstreben, habe ich weder vor diesen Anforderungen Furcht, noch vor dem Weiterringen.

Aus dem Aufsatz «Ein Kapitel über Entwurf und Bau moderner Möbel», erschienen in der Zeitschrift «Pan», 1897.

HERMANN OBRIST

Wie es begann

Was kein Fachmann, kein Lehrer, kein Gewerbetreibender, kein Professor, kein Historiker für angängig hielt, was auch keiner fertig gebracht hätte oder fertig bringen konnte, das vollbrachte hier die einfache kindliche, freudige und vor allem unbewusste Kühnheit von Künstlernaturen, die, um das landläufige Spöttwort zu gebrauchen, «nichts gelernt hatten».

Diese alle — Eckmann, Obrist, Riemerschmid, van de Velde, Pankok — fingen vor Jahren, so verblüffend dies auch denen scheinen mag, die nur die ausgereiften fertigen Werke sehen, die in den Ausstellungen oder in Reproduktionen zu sehen sind, wie die Kinder an, Möbel, Beleuchtungskörper, Muster, oft auf beliebigen Fetzen Papier zu skizzieren. Oft genug war es ein Stammeln, oft waren es unbeholfene Sachen. Manchmal zaghaft, manchmal allzu kühn, aber eigenes Gewächs. Da sie aber keine Kinder waren, sondern Männer, so half ihnen ihre Urteilskraft, ihre Beobachtungsgabe, ihr Nachdenken, diese unter den Malern sonst so verpönte Gabe, dazu, diese unbewussten Spiele der Phantasie zu ernsten Leistungen im

Laufe weniger Jahre auszureifen und zu verdichten, und zwar so sehr, dass sie jetzt auf viele Beschauer den Eindruck von etwas ganz Selbstverständlichem machen, über das man sich, wir hätten fast gesagt, leider, kaum noch wundert.

Geschrieben 1900.

HERMANN OBRIST

Emotionaler Raum

Die Gefühle, welche innere Raumausdehnungen uns geben können und die, so unbewusst der Betrachter auch dabei meistens ist, doch sehr stark seelisch auf ihn wirken, dürfen dem Architekten kein so unbewusster Faktor mehr bleiben wie das leider noch oft der Fall ist. Die Gefühle des weiten, des gedrückten Raumes, des erhebenden, des intimen, des heiteren, des ernsten, des prosaischen, des heiligen Raumes, das sind alles künstlerisch-architektonische Werte, in denen sich der Architekt (allerdings nur in den Fällen, in denen er ungehemmt schaffen kann) je nach seiner eigenen starken oder zarten, strengen oder lebenslustigen, intellektuellen oder sinnenfreudigen Natur ausleben wird, geradeso wie der Musiker in eigenen Rhythmen und eigener Dynamik und Melodik es tut, nicht weil er einen heiteren oder ernsten Stil wählt, sondern weil er, der Musiker, so ist, weil es ihm so einfällt oder weil er diese Stimmung bewusst erzeugen will. Und in den konstruktiven Möglichkeiten der Bauten, in den Formengebungen, deren Mannigfaltigkeit so ungeahnt gross ist wie die der Pflanzen auf dem Felde, die alle auf demselben Boden wachsend und dieselben Funktionen ausübend doch endlos verschieden sind, in dieser Formengebung, sagen wir, wird auch die Architektur ihre göttlichsten Wirkungen dereinst ausüben, und in der Art und Weise, in der sich jeder in diesen Dingen ausleben wird, wird seine Bedeutung und sein Stil liegen.

Geschrieben 1900

HERMANN OBRIST

Über Plastik

Auf unseren Akademien gilt es als vollkommen ausreichend, wenn der Jüngling guten Unterricht im Aktmodellieren erhält, das figürliche Komponieren etwas übt und einige Vorträge aus der Kunstgeschichte hört, und dieser verhängnisvolle Wahn, dass die menschliche Figur Anfang und Ende der Plastik bedeutet, hat schon Generationen hindurch den Fortschritt gehemmt. Gewiss, die menschliche Figur erlaubt wunderbar plastische Möglichkeiten. Man sehe sich aber daneben einmal den Schildkrötenbrunnen in Rom an. Seine Wasserbecken gehören zum Ueppig-plastischsten, was es auf der Welt gibt. Was hat denn die Plastik dieses Beckenrandes mit dem menschlichen Akte zu tun? Was könnte plastischer sein als ein altes rundes abgegriffenes japanisches Elfenbeinbüchschen, und was plastisch-massig titanenhafter wirken als die tiroler Dolomiten? Was aber hat dieses plastische

Empfinden zu tun mit dem Modellieren eines Reiterstiefels? Ahnen doch viele Bildhauer, trotzdem sie immer mit der Hand modellieren, nicht, dass die Plastik auch Lustgefühle des Tastsinnes, Tastfreuden auslösen soll, entweder wirkliche oder suggerierte, und nicht bloss eine Kunst des blossen Optisch-dreidimensionalen ist. Eine ungeahnte Fülle von Möglichkeiten tut sich vor dem Auge dessen auf, der plastische Formen in der Natur zu sehen gelernt hat, der die gedrungene Kraft der Knospen, die Rundungen und Rippen der Samen aus ihrer mikroskopischen Kleinheit zu vergrössern gelernt hat zu meterhohen Gebilden. Alle Formen der Tastempfindung, das Gefühl des Glatten, des Rauhen, des Harten, des Weichen, des Elastischen, des Starren, des Biegsamen, des Schwellenden, des Dürren, des Runden, des Kantigen sind auslösbar durch die der Natur nachmodellierten Formen, und das plastische Architekturornament harrt überhaupt noch wie Dornröschen seiner Auferweckung. Nein: der menschliche Akt ist nicht Anfang und Ende der Plastik.

Geschrieben 1901.

HERMANN OBRIST — *Mission der Kunst*

Die Zukunft gehört der schöpferischen Kraft in den bildenden Künsten, der Architektur, des Kunsthandwerks, der Plastik und der Malerei.
Diese Hoffnung ist es, die uns in noch so verwirrten Zeiten dieses Jahrzehnts aufrecht erhalten muss. Die bildende Kunst ist berufen, das Leben und den Geist in der Natur uns schärfer und klarer zu zeigen, als wir sie im gewohnten bürgerlichen Leben zu sehen vermögen. Sie hat alles, was des Menschen Seele an Freude, Leid, an Qual und Schmerz kennt, alles, was sie an Schönheit für das kommende Menschengeschlecht hofft im Gegensatze zur Poesie, die es mit dem Worte, der Musik, die es mit den Tönen tut, sichtbar zu machen durch Form und Farbe, Zeichnung, Bewegung, Aufbau und Ausdruck. Das ist ja die wahre und noch kaum geahnte Mission der bildenden Künste: Sie sollen uns vorahnend zeigen, wie wir die traurige bürgerliche Wirklichkeit veredelnd umschaffen müssen, auf dass es weniger mühselig werde zu leben als jetzt.
Vereinigen wir uns, das ganze Volk, Bürger, Fürsten, Kritiker, Städte, Gelehrte, Frauen und bildende Künstler aller Gattungen und erfüllen wir diese Mission gemeinschaftlich.
Noch sind wir zerstreut wie die gespreizten Finger einer Hand, deren jeder nur kraftlos drücken kann. Vereinigen wir sie zu einer Faust und es könnte ein Hammer werden, der die Prosa des Lebens ins Wanken brächte.

Geschrieben 1901.
Alle Texte aus »Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst« von Hermann Obrist, erschienen 1903.

Zusammenstellung der Quellen von Hans Curjel.

WILLY ROTZLER

Rundgang durch die Ausstellung

Eingang

Ein bewusst zeitgemässer Blickfang soll dem Besucher Sinn und Inhalt der Ausstellung vergegenwärtigen: *Von der künstlerischen Formen- und Ideenwelt der Epoche um 1900 geht die Kunst unseres Zeitalters aus.*

Im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts vollzieht sich in den Künsten eine grundlegende Wendung: An die Stelle der Imitation verschiedener Stilformen, in denen sich die akademisch offizielle Kunstübung bewegt, tritt eine frei-schöpferische, von Stilmustern gelöste Kunstsprache. Die Wurzeln dieser frei-schöpferischen Kunstsprache finden sich: im Impressionismus von seinen Frühformen bis zu seinen späteren Entfaltungen, im neuen Erlebnis früherer und geographisch ferner künstlerischer Kulturen (frühes Mittelalter, Volkskunst, Japan), in den Forderungen der Engländer John Ruskin und William Morris und ihrer Weggenossen (seelische Belebung, handwerkliche Sauberkeit, neue gesellschaftlich-künstlerische Moral), in Formen, die sich aus neuen konstruktiven Möglichkeiten und der Verwendung neuer Materialien in Baukunst und Gewerbe ergeben.

Drei Arten der Gestaltung treten in Erscheinung: die *florale,* vom Organisch-Pflanzlichen ausgehend, die *dynamische,* von Kraft und Rhythmus der abstrakten Linie ausgehend, die *statisch-geometrische,* aus dem Konstruktiven sich entwickelnd. Diese drei Gestaltungsarten, die sich oft überschneiden, ergänzen sich. Daher das einheitliche Bild der Epoche um 1900, trotz aller Verschiedenheit der Formensprache im einzelnen.

Am Beispiel von Stühlen wird die Entwicklung vom Historizismus zur Gegenwart sichtbar gemacht: Um 1870/80 ein hochentwickeltes Handwerk, formal aber eine repräsentationssüchtige leere Imitation vergangener Stilformen, die der Funktion des Gegenstandes zuwiderläuft; um 1894/1900 (Stühle von Van de Velde) unter Verzicht auf alle Tradition ein neues Studium der Funktion und die Entwicklung von Formen, die der Funktion und der Konstruktionsart entsprechen, Verzicht auf alle aufgeklebte Dekoration, formale Kraft durch die Logik der Struktur und die Dreidimensionalität von Raumkurven; um 1925 (Stahlrohrstuhl von Mies van der Rohe) die Konsequenz dieser Erneuerung unter Verwendung neuer Materialien und neuer industrieller Produktionsmethoden.

Eine Gegenüberstellung von Beispielen der offiziellen Malerei um 1850/70, der das Bild liebenswürdig-sentimentale Anekdote ist, und der fortschrittlichen Malerei um 1900, die das Bild zum unmittelbaren menschlichen Ausdruck macht (Hodler, Munch), zeigt den Wandel der menschlichen Haltung.

1 Die Quellen

Japan: Der Holzschnitt mit der Dynamik seiner sensiblen Linie und kraftvollen Flächigkeit, die schlichte, geometrisch strenge Form des Gebrauchsgeräts, die freie asymmetrische Dekorationsform, die Umwandlung von Naturformen in Symbolformen haben auf die oppositionellen Kräfte in Europa seit den achtziger Jahren befruchtend gewirkt.

Die entscheidende Wendung zu einer neuen Formenwelt vollzog sich in den oppositionellen Strömungen der Kunst der achtziger Jahre. Die Pioniere

einer neuen Gestaltung in *Malerei* und *Skulptur* sind mit je einem Werk vertreten: Bei dem scheinbaren Akademiker Puvis de Chavannes (Le pauvre Pêcheur) kündet sich das Kommende leise an; bei Paul Gauguin (Bretonische Landschaft und eine keramische Arbeit) wird es in der neuen Bild- und Farbstruktur und einer neuen Symbolsprache sichtbar, bei Vincent van Gogh (Olivenhain, St. Rémy) in der neuen Dynamik der Komposition und Farbführung; bei Auguste Rodin und Constantin Meunier hat der Akademismus dynamischer Kraft und expressiven Raumkurven Platz gemacht.

Eine weitere wichtige Quelle ist das von *William Morris* getragene «Arts and Crafts Movement» in England. Morris hat eine Vereinigung der Künste und das verlorene Ideal des «Gesamtkunstwerkes» angestrebt, die verschiedenen Zweige des Kunsthandwerkes (vor allem Weberei, Stoffdruck, Buchkunst, Möbel) erneuert. Ehrlichkeit im Handwerklichen, Materialechtheit, der handwerklichen Produktion entsprechende Form und Ornamentik zeichnen sein für England wie den Kontinent wegweisendes Schaffen aus.

Während das Zeitalter des Historizismus und Akademismus seine imitative Gesinnung vor allem auf die repräsentative Formenwelt der vergangenen grossen Stilepochen konzentrierte, entdecken die fortschrittlichen Kreise seit den achtziger Jahren die naive Unmittelbarkeit, Schlichtheit, Echtheit und formale Phantasie der *Volkskunst*. Sowohl ihre überbordende florale, wie ihre streng geometrische Richtung wirken befruchtend, ebenso aber die Formschönheit schlichter Gebrauchsgegenstände und die Klarheit unverhüllter handwerklicher Konstruktionen. Eine andere mögliche Quelle der Inspiration für die Epoche um 1900 wird hier nicht gezeigt: die einerseits geometrisch strenge, anderseits phantastische Formenwelt urzeitlicher, altnordischer, keltischer sowie frühmittelalterlicher, insbesondere irischer Kunst. Zwei weitere mutmassliche Quellen bleiben ebenfalls unberücksichtigt: einmal die vegetativ wuchernde, asymmetrische, bis ins Amorphe gehende Formenwelt des Louis-Quinze-Stils, die im «dritten Rokoko» der achtziger Jahre eine Neubelebung gefunden hatte und vor allem in Frankreich (Gallé) als Ausgangspunkt wirkte; ferner das für das neue Verhältnis zur Natur und zu deren bisher übersehenen und ungesehenen Einzelformen bedeutungsvolle Werk «Kunstformen der Natur» von Ernst Haeckel (1899).

2 Emile Gallé

Seit etwa 1880 unternimmt Emile Gallé in Nancy Experimente mit neuen Glasformen und Glastechniken. Von Gläsern mit aufgesetztem Emaildekor geht er unter dem Einfluss des japanischen Glasschnittes zu mehrschichtigen Überfanggläsern über, in die die Ornamentation eingeschnitten wird. Gefässform und Stil der Ornamentation werden bei den individuell gearbeiteten Stücken immer freier. Ausgangspunkt für Gallés Stil ist ein tiefes Erlebnis der Pflanzen- und Insektenwelt, welcher der geschulte Naturforscher nicht im Geiste objektiver Wissenschaftlichkeit, sondern unmittelbaren, geradezu dichterischen Erlebens sich nähert. Schöpferische Phantasie führt so zu einer – japanischem Naturerleben verwandten – künstlerischen Transformation des Organischen. Wie der japanische Kunsthandwerker graviert Gallé häufig ein Dichterwort auf seine «Etudes» genannten Glasschöpfungen. In Zusammenarbeit mit Victor Prouvé verfertigt Gallé auch Möbel. Sie lassen deutlich den Übergang von historischen Stilformen («drittes Rokoko») zur neuen freien Formenwelt erkennen. Echter Gallé spricht sich in den

kostbaren Intarsien-Kompositionen pflanzlichen Charakters aus, die in freier Asymmetrie sich über die Möbelflächen breiten, unter raffinierter Ausnutzung der Struktur und Farbe verschiedener Hölzer. Das im Original kaum bekannte Porträt Gallés von Victor Prouvé (1892) rundet die dem phantasievollen Wegbereiter der kommenden Kunst gewidmete Gruppe.
Gallé ist das Haupt der für die Art Nouveau-Bewegung bedeutungsvollen Schule von Nancy, die mit einigen charakteristischen Arbeiten von Majorelle, Prouvé, Vallin, der Verrerie d'Art Lorraine u. a. vertreten ist.

3 England, Frühzeit und erste Reife

In England entstehen bald nach 1880 die ersten Werke, in denen sich neues künstlerisches Gefühl und neue künstlerische Gesinnung verraten. Die Erziehungsarbeit von Ruskin und Morris und das Vorbild der präraffaelitischen Malerei tragen ihre Früchte. Akzent dieser Gruppe ist der grosse Wirkteppich «Der Stern von Bethlehem», ausgeführt von William Morris & Company nach dem Karton von Edward Burne-Jones. Dessen Studie für die «Beggarmaid» repräsentiert die damalige englische Malerei.
Zwei Arten der Gestaltung stehen in der Frühzeit der englischen Bewegung nebeneinander, oft im Schaffen einer Persönlichkeit wechselweise sichtbar: einerseits die Vereinfachung der Form, die in ihrer Klarheit als eine Vorstufe der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint, anderseits eine bewegte züngelnde Form, die alles Ähnliche auf dem Kontinent vorwegnimmt.
In schlichten Landhaus-Entwürfen wie in konstruktiven Möbeln erweist sich Charles F. Annesley Voysey als ein Pionier moderner Architektur und Inneneinrichtung, während seine Tapeten- und Textilentwürfe Vorläufer einer dynamisch bewegten Flächenkunst sind. Ein Kleinmöbel von Arthur H. Mackmurdo gehört der konstruktiven Richtung an, während sein (nur in Photo gezeigter) Stuhl von 1881 mit der von heftig bewegten asymmetrischen Pflanzenformen erfüllten Lehne, ein bestickter Wandschirm und seine Textilien zu den frühesten Beispielen freier Formensprache gehören.
Silber- und andere Metallarbeiten von Charles R. Ashbee verbinden alte handwerkliche Kultur mit freien Schmuckelementen und Vorahnungen künftiger Vereinfachung der Form. Die eigenartigen Arbeiten in Cloisonné und «papier repoussé» des in Neuchâtel in den neunziger Jahren tätigen Engländers Clement Heaton haben den Stil der Morris-Bewegung in die Schweiz getragen. Bereits um 1900 erscheinen in England auch Keramiken von klarer, zeitloser, spezifisch keramischer Form, die auf jedes aufgesetzte Dekor verzichten und einzig mit Farbe und Spiel der Glasur zu wirken suchen (Manufaktur Royal Doulton und Ruskin Pottery).

4 Belgien und Holland

Auf dem Kontinent wird Belgien zum Herd der neuen Entwicklung. Verhältnismässig früh geht der Architekt Victor Horta zu pflanzenhaft bewegten Formen der Eisenkonstruktion über (Treppenhaus, rue de Turin, Brüssel, 1892). Neben ihm gelangt Gustave Serrurier-Bovy, der als einer der ersten die englische Bewegung auf den Kontinent trägt, anfangs der neunziger Jahre zu neuen konstruktiven und freien Möbelformen.
Im Zentrum der Ausstellung steht das Schaffen von Henry van de Velde bis kurz nach 1900. Ursprünglich Maler im Geiste des Neoimpressionismus von Seurat und Theo van Rysselberghe (eine Reihe von Pastellbildern, vor

1893 entstanden, dokumentiert den Maler Van de Velde), wird der Belgier der grosse Pionier und Vollender der neuen künstlerischen Ideen. Eine Gruppe von Möbeln, zwischen 1894 und 1900 entstanden, belegt die vom Willen zur Einfachheit, von funktionaler Richtigkeit und Logik der Form bestimmte rasche Entwicklung Van de Veldes. Im Mittelpunkt der Gruppe steht der grosse, im Grundriss nierenförmige, für einen Verleger vor 1899 geschaffene Schreibtisch. Er verwächst mit Ferdinand Hodlers «Tag» zu einer formalen und gesinnungsmässigen Einheit von dynamischer Kraft. Ausgestellt sind ferner Arbeiten Van de Veldes in Metall und Keramik, kommende Formgebung vorausnehmend ein Teeservice und Bestecke in Silber. Daneben Photos von architektonischen Arbeiten. Keramiken des Engländers Finch verbinden sich mit der frühen Malerei Van de Veldes.
Auch in Holland fasste die neue Bewegung bald Fuss. Die führende Persönlichkeit ist hier der Architekt H. P. Berlage, der in seinen Bauten, Möbeln, Gebrauchsgegenständen und Schriften als bedeutender Vertreter der strengen konstruktiven Richtung auftritt. Nutzung spezifischer Tischler-Konstruktionen zeichnet seine Möbel aus. Strenge Formen von betont linearem Charakter auch bei den Keramiken, sowie den anderen kunstgewerblichen Arbeiten. Schwungvoller und Ostasiatisches aufnehmend das papierdünne Porzellan nach einer Erfindung von Iuriaan Kok aus der Manufaktur «Rozenburg» im Haag. Eindrücklich vertreten sind als Maler und Zeichner Jan Toorop und Jan Thorn-Prikker.

5 England, spätere Entwicklung

Seit den frühen neunziger Jahren tritt in Glasgow die «Gruppe der Vier» hervor; inspirierende Kraft ist Charles Rennie Mackintosh, der in eigenwilliger Weise die Art School von Glasgow baut und mit Möbeln und Geräten ausstattet. Im Schaffen Mackintoshs und seiner Gesinnungsgenossen (vor allem den graphischen und malerischen Arbeiten seiner Frau Margaret Macdonald) wird eine Ausdruckswelt sichtbar, deren Linienkraft sowohl von Phantasiegewächsen wie vom Erlebnis frühenglischer Ornamentik (Buchkunst, Geräteschmuck) auszugehen scheint. Dieser schottische Linienstil ist ohne Parallele in der Erneuerungsbewegung, übt aber vor allem auf die Wiener Gruppe stärksten Einfluss aus. Es entstehen in Glasgow auch stereometrische Gebilde (wie der ausgestellte Spiegel u. a.), die wie Vorahnungen kommender abstrakter Ausdrucksweise anmuten.
In freier Weiterführung der Formenwelt und handwerklichen Arbeitsweise von Morris entwickelt in England Baillie Scott einen in der Gesamtform strengen, im Dekor reichen Möbelstil von höchster handwerklicher Perfektion. Möbel und Gebrauchsgegenstände aus dem von Baillie Scott um 1908/11 erbauten Landhaus «Waldbühl» bei Uzwil zeigen ihn in seiner reifen Entfaltung. Eine Gruppe englischer Gebrauchsgläser um 1900 dokumentiert, wie früh England beim Gebrauchsgerät zu klaren Zweckformen von zeitloser Gültigkeit gelangt ist.

6 Nordamerika

Auch in den Vereinigten Staaten entsteht früh eine freie, unakademische Ausdrucksweise, die sich seit Anfang der achtziger Jahre offenbar ohne Beziehung zu Europa selbständig entwickelt. Die Keramiken der «Rockwood

Pottery» in Cincinnati verbinden rein töpferische Form mit freiem, von Japan angeregtem Dekor und neuartiger Glasurtechnik. Vor allem die freien, vegetativ schwingenden Glasformen von Louis C. Tiffany in New York, die sich mit raffiniertem wellen- und schlierenförmigem Lüsterdekor verbinden, nehmen dem Europäischen gegenüber Entscheidendes voraus.
Noch bedeutungsvoller ist das architektonische Schaffen. Louis H. Sullivan und Frank Lloyd Wright entwickeln frei von Akademismus neue architektonische Prinzipien. Das «Organische» wird für Sullivans in Originalzeichnungen vertretene Ornamentik bezeichnend. Bei Wright wird es zum zentralen Prinzip, das Kunst- und Lebensform durchdringt. In Californien entwickeln Bernard Maybeck und die Brüder Green eine «organische» Architektur von klimaverpflichteter und durch Japan angeregter Freiheit.

7 Art Nouveau

Die kühne Kurve des für die Pariser Weltausstellung 1889 errichteten Eiffelturmes ist weithin sichtbares Zeichen des neuen optischen Gefühls wie des neuen konstruktiven Denkens, das vom Ingenieurbau in Eisen, später in Eisenbeton befruchtet wird. Schon vorher war das Formgefühl der fortschrittlichen Künstler in Bewegung geraten: neben Van Gogh und Gauguin vor allem Toulouse-Lautrec, Bonnard, Maurice Denis, Odilon Redon, Felix Vallotton, Paul Ranson u. a.
Das eigentliche Stichwort gibt Van de Velde mit seiner Pariser Ausstellung von 1896. Der Laden «Art Nouveau» von S. Bing wird zum Sammelpunkt der künstlerischen Kräfte und gibt der Bewegung den Namen. Seit 1900 nimmt «Art Nouveau» in Frankreich eine Wendung zu betont floraler Formgebung. Die Métro-Portale des Architekten Hector Guimard verkörpern mit ihren Orchideenformen wie die Plakate von Chéret, Toulouse-Lautrec, Steinlen und Mucha das Gefühl der Zeit. Verwandt damit die Möbel von Guimard und Charpentier; Zeugen tischlerischer Perfektion, subtiler floraler wie dynamisch schwingender, betont plastischer Formgebung, bringen sie die Vollendung der Anregungen aus Nancy (Flügel von Majorelle und Prouvé).
Mit der Bronzeplastik der Loïe Fuller von Pierre Roche ist der Einfluss der abstrakten Schleiertänze der Amerikanerin auf die Formvorstellungen der Zeit angedeutet. Handwerkliche Qualität, zeitlos gültige Form und vollendete Glasurtechnik zeichnen die französische Keramik (Dalpayrat, Delaherche, Bigot, Sèvres-Manufaktur u. a.) aus. Ähnliches gilt von den Gläsern René Laliques mit Motiven aus der Welt der Meeresfauna.
Photographien dokumentieren die höchst originelle, der Art Nouveau-Bewegung parallel verlaufende Formenwelt, die sich in Spanien der Achitekt Antonio Gaudi geschaffen hat.

8 Jugendstil in Deutschland und Österreich

Neues Lebensgefühl und damit neue Ziele der Kunst erwachen parallel zu den Vorgängen in anderen Ländern auch im deutschen Sprachgebiet. Ein Wegbereiter ist der in München tätige Schweizer Hermann Obrist. Schon um 1894 gelangt er in Stickereien zu einer freien Kunstsprache, später auch in plastischen Werken, die wie Vorahnungen futuristischer Bestrebungen an-

muten. Neben seiner Schule, aus der dynamisch-abstrakte Gestaltungen hervorgehen, bildet sich um Obrist ein Kreis von der Phantasie freien Lauf lassenden Künstlern. Vertreten mit Möbeln und Geräten sind Bernhard Pankok und Otto Eckmann. Hierher gehört auch die Aktivität der Zeitschriften «Jugend» und «Simplicissimus», die ab 1896 Organe der neuen Gesinnung sind.

Aus anderer Quelle schöpft Richard Riemerschmid: Angeregt von der Volkskunst, der Schönheit ihrer schlichten Formen, Ehrlichkeit ihrer funktionalen Logik und Materialbehandlung schafft er Möbel und Gebrauchsgeräte, deren Formensprache zukunftsweisend wird und später in den Grundsätzen des deutschen Werkbundes ihren Niederschlag findet. Eine Erneuerung der Volkskunst erstrebt Max Läuger, dessen Keramik technisch, formal und gesinnungsmässig für Deutschland wegweisend wird (Schmidt-Pecht, Hermann Mutz, J. J. Scharvogel u. a.).

Ein Zentrum neuer Bestrebungen entsteht dank der Initiative des jungen hessischen Grossherzogs Ernst Ludwig um 1900 in Darmstadt. Aus der Fülle des dort von sieben jungen Künstlern Geleisteten zeigt die Ausstellung Möbelgruppen des Wieners Joseph M. Olbrich, sowie als Hauptstück die Metalltüre des Peter Behrens-Hauses auf der Mathildenhöhe. Sehr früh ist von diesen das ganze Leben erfassenden Bestrebungen ein starker Impuls auf die industrielle Produktion von Gebrauchsgegenständen (Glas, Zinn, Besteck u. a.) ausgegangen.

Wien findet mit dem «Secessionsstil» eine eigene Spielart des Jugendstils. Otto Wagner vollzieht mit seinen Stadtbahn-Bauten und Schriften die Wendung vom Akademischen zum Konstruktiven. Die in der «Secession» gesammelten Künstler, vor allem Kolo Moser und Josef Hoffmann, entwickeln die von der Architektur bis in die Kleidung das ganze Leben erfassende, spezifisch wienerische geometrisierende Formensprache, die durch das blühende Kunsthandwerk («Wiener Werkstätten» seit 1903) Verbreitung findet. Künstlerischer Weggenosse dieser Gruppe ist der Maler Gustav Klimt. Starken Einfluss üben die Schweizer Ferdinand Hodler und Cuno Amiet, sowie der Belgier Fernand Khnopff aus. Möbel von Adolf Loos (1898) nehmen moderne «Sachlichkeit» und Funktionalismus vorweg.

Mit dem Bildteppich «Die Milchstrasse» der Norwegerin Frida Hansen und einer Gruppe des von Japan inspirierten Kopenhagener Porzellans ist der seit 1890 erstmals stark in das europäische Gesichtsfeld tretende Norden andeutungsweise vertreten. Sein profunder Hauptbeitrag ist das malerische und graphische Werk von Edvard Munch.

9 Galerie

Auf der Museumsgalerie zunächst Gruppen der Mode um 1900 (Reformbewegung) und des von höchstem Raffinement gekennzeichneten französischen Schmuckes (Lalique, Vever u. a.). Reich dokumentiert ist sodann die Buchkunst der einzelnen Länder, die zusammen mit den führenden Zeitschriften das wichtigste Verbreitungsmittel des neuen Gedankengutes gewesen ist. Proben des seit 1890 künstlerisch anspruchsvollen Plakats, ausgewählte Beispiele der den neuen Geist in verschiedenartiger Facettierung spiegelnden freien Graphik und Kleinplastik, eine Abteilung Theater und abschliessend Beispiele der Photographie als jüngster künstlerischer Gattung runden das Bild der Formen- und Ideenwelt um 1900.

Bibliographische Anmerkung

Die reiche Literatur über die Periode der Stilwende um 1900 findet sich vor allem zerstreut in den vielen Zeitschriften jener Epoche. Bedeutung und Gewicht dieser Publikationen müssen jeweils sehr genau unter die Lupe genommen werden, da in ihnen oft polemische Akzente und vor allem praktisch kommerzielle Überlegungen das objektive Bild trüben. Grösste Bedeutung besitzen die Zeitschriften-Publikationen jedoch wegen des in ihnen bewahrten Abbildungsmateriales, das eine Fülle von Werken bildlich fixiert, die inzwischen verloren oder verschollen sind.

Zusammenfassende Darstellungen der Periode sind bisher nur wenige vorhanden. Über Spezialgebiete sind in den letzten Jahren eine Reihe von Dissertationen geschrieben worden; weitere sind in Arbeit.

Von grösstem Interesse sind die literarischen Äusserungen der Schaffenden jener Zeit, die ausserordentlich schreibfreudig gewesen sind.

Aus diesem Material geben wir eine Auslese, von der aus der Interessierte sich selbst mühelos wird weiterfinden können. Hans Curjel

Allgemeine Werke

Friedrich Ahlers-Hestermann, Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900. Berlin 1941.

Henry R. Hope, The sources of Art Nouveau. Doctor Thesis, Harvard University. December 1942. (Unveröffentlicht.)

Henry F. Lenning, The Art Nouveau. The Hague 1951.

Madeleine Octave Maus, Trente Années de Lutte pour l'Art, 1884–1914. Bruxelles 1926.

Gabriel Mourey, Essai sur L'Art décoratif français moderne. Paris 1921.

Nikolaus Pevsner, Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius. The Museum of Modern Art, New York 1948. (1. Auflage 1936 in London erschienen.)

Fritz Schmalenbach, Jugendstil. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg 1935.

Dolf Sternberger, Jugendstil, Begriff und Physiognomik, Die Neue Rundschau XLV, 1934, Heft 9.

Schriften der Schaffenden

Adolphe Appia, La Mise en Scène du Drame Wagnérien. Paris 1895.

— Die Musik und die Inszenierung. München 1899.

Charles R. Ashbee, A few Chapters of Workshop Reconstruction and Citizenship. London 1894.

— An Endeavour towards the teachings of J. Ruskin and W. Morris. London 1901.

— A Book of cottages and little houses. London 1906.

— Craftsmanship in competitive Industry. Campden 1908.

— Modern English Silverwork. Kelmscott Press, London 1908.

— Should we stop teaching Art? London 1911.

Peter Behrens, Feste des Lebens und der Kunst. Leipzig 1900.
H. P. Berlage, Over Architectuur, Tweemaandelijk Tijdschrift II, 1896, p. 233.
— Gedanken über den Stil in der Baukunst. 1905.
Siegfried Bing, Wohin treiben wir?, Dekorative Kunst I, 1898, p. 1, 68, 173.
Hans Christiansen, Neue Flachornamente auf Grund von Naturformen, 1889.
— Selbstbiographie, Deutsche Kunst und Dekoration 1898, p. 289 ff. und 323 ff.
Gordon Craig, The Art of the Theatre. London 1905.
— Towards a new Theatre. London 1913.
Lewis F. Day, Every Day Art: Short Essays on the Arts Non-Fine. London 1892.
Maurice Denis, Théories 1890–1910. Paris 1920.
Document sur l'Art Industriel au vingtième Siècle. Edition de la Maison Moderne, Paris.
Otto Eckmann, Der Weltjahrmarkt Paris 1900.
August Endell, Um die Schönheit. Eine Paraphrase über die Münchner Kunstausstellungen 1896. München 1896.
— Formenschönheit und dekorative Kunst, Dekorative Kunst II, 1899, p. 121 ff.
— Möglichkeiten und Ziele einer neuen Architektur, Deutsche Kunst und Dekoration I, 1897/98, p. 141.
Loïe Fuller, Fifteen Years of a Dancers Life. Introduction by Anatole France, 1913.
Emile Gallé, Ecrits pour l'Art. Paris 1908. (Nach Gallés Tod ediert von Henriette Gallé.)
Eugène Grasset, La Plante et ses applications. Paris 1896.
— Méthode de la Composition ornamentale. Paris o. J.
— L'Art Nouveau, Revue des Arts Décoratifs, 1897, p. 129.
Hector Guimard, An Architect's Opinion of the Art Nouveau, The Architectural Record, New York, June 1902, p. 127.
Josef Hoffmann, Einfache Möbel, Das Interieur II, 1901, p. 193 ff.
Ebenezer Howard, To morrow (deutsche Übersetzung «Gartenstädte in Sicht»).
Adolf Loos, Ins Leere gesprochen. Aufsätze von 1897–1900. Paris-Zürich 1921.
— Trotzdem. Aufsätze von 1900–1930. Innsbruck 1931.
Charles R. Mackintosh, Verschiedene Manuskripte über Architektur-Themen im Print Room, Art Department, der University of Glasgow: Papers on Architecture; Diary Italian Tour 1891; Italian Form, a paper; Criticism of the «Stories of Venice»; Architecture, a paper.
Julius Meier-Graefe, Widmungen zu seinem 60. Geburtstag. München-Berlin-Wien 1927. (Zwei aufschlussreiche Aufsätze von Henry van de Velde und R. A. Schröder.)
Hermann Obrist, Neue Möglichkeiten in der bildenden Kunst. Aufsätze von 1896–1900. Leipzig 1901.
Joseph Maria Olbrich, Neue Gärten. Berlin 1905. Mit einem Auszug aus einem Vortrag Olbrichs «Der Farbengarten».
Odilon Redon, A soi-même. Paris 1922.
John D. Sedding, Art and Handicrafts. London 1893.
Fritz Schumacher, Im Kampf um die Kunst. Strassburg 1899.
Paul Sérusier, A B C de la Peinture. Paris o. J.

Louis H. Sullivan, Kindergarten Chats and other Writings. New York 1943. (Neuausgabe. Beginnt mit Aufsätzen von 1885; die Kindergarten Chats erschienen zuerst 1901.)
Henry van de Velde, Déblaiement d'Art. Bruxelles 1895.
— Kunstgewerbliche Laienpredigten. Leipzig 1902.
— Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe.
— Vom neuen Stil. Der Laienpredigten 2. Teil. Leipzig 1907.
— Essays. Leipzig 1910.
— Amo. Insel-Verlag, Leipzig 1912.
— Les Formules d'une Esthétique Moderne. Weimar 1917.
— Die drei Sünden wider die Schönheit. Zürich 1918.
— Der neue Stil in Frankreich. Berlin 1925.
Charles F. Annesley Voysey, An Interview with Mr. Ch. A. F. Voysey. Studio I, 1893, p. 231.
— Individuality. London 1915.
— Reason as a Basis of Art. London o. J.
Otto Wagner, Moderne Architektur. Wien 1895.
Frank Lloyd Wright, On Architecture. Selected Writings, 1894–1940. Edited by Frederick Gutheim. New York 1941.

Zeitschriften

Belgien:	L'Art Moderne, Bruxelles, ab 1881
	Van Nu en Straks, Antwerpen, 1893
Deutschland:	Zeitschrift für Innendekoration, ab 1889
	Pan, ab 1895
	Jugend, ab 1896
	Simplicissimus, ab 1896
	Deutsche Kunst und Dekoration, ab 1897
	Dekorative Kunst, ab 1897
	Die Kunst (Bruckmann), ab 1897
	Die Insel, ab 1900
England:	Hobby Horse, ab 1883
	The Dial, ab 1886
	The Studio, ab 1893
	The Yellow Book, ab 1894
	The Savoy, ab 1896
Frankreich:	Revue de l'Art décoratif, ab 1880
	La Revue Blanche, 1891–1903
	La Plume, 1889–1908
	Art et Décoration, ab 1897
	L'Art décoratif, ab 1898
Österreich:	Kunst und Kunsthandwerk, ab 1897
	Ver Sacrum, ab 1898
	Das Interieur, ab 1900
Nordamerika:	The Chap Book, Chicago, ab 1894
	The Lark, San Francisco, 1895 und 1896
	Mlle New York, New York, ab 1895
	The Craftsman, Eastwood, N. Y., ab 1901

Leihgeber

In dankenswerter Weise haben für die Ausstellung Leihgaben zur Verfügung gestellt die folgenden

Museen und Institute:

Stedelijk Museum, Amsterdam
Oeffentliche Kunstsammlung, Basel
Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung, Basel
Museum für Völkerkunde, Basel
Universitätsbibliothek, Basel
Library, Architectural Department, Berkeley University
Kantonales Gewerbemuseum, Bern
Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles
Ryerson Library, The Art Institute of Chicago
Baudezernat der Stadt Darmstadt
The Glasgow School of Art, Glasgow
University of Glasgow, Fine Art Department, Glasgow
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
Kaiser Wilhelm-Museum, Krefeld
Musée d'Art Décoratif de la Ville de Lausanne
Royal Institute of British Architects, London
Tate Gallery, London
Victoria & Albert Museum, London
William Morris Gallery, London
Die Neue Sammlung, München
Historisches Stadtmuseum, München
Staatliche Graphische Sammlung, München
Musée Corbin, Nancy
Musée des Beaux-Arts, Nancy
Musée des Beaux-Arts, Neuchâtel
Museum of Modern Art, New York
Martin Disteli-Museum, Olten
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo
Musée des Arts Décoratifs, Paris
Musées Nationaux du Louvre, Paris
Régie Autonome des Transports Parisiens, Paris
Bally-Ausstellung Felsgarten, Schönenwerd
Industrie- und Gewerbemuseum, St. Gallen
Landesgewerbemuseum, Stuttgart
American Institute of Architects, Washington D. C.
Historisches Museum der Stadt Wien
Oesterreichische Galerie, Wien
Oesterreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien

Graphische Sammlung der Eidg. Technischen Hochschule, Zürich
Kunsthaus, Zürich
Schweizerisches Landesmuseum, Zürich
Stadttheater, Zürich
Textilfachschule, Zürich

die Damen und Herren:

Herr Hofrat Prof. Dr. Hans Ankwicz von Kleehoven, Wien
Herr Werner Bär, Zürich
Herr Dr. Christoph Bernoulli, Basel
M. et Mme Bitker-Ranson, Paris
M. Alfred Blailé, Neuchâtel
M. le Dr. Blondin, Paris
Herr Hans Bolliger, Zürich
Frau Vera Borel, Zürich
Herr und Frau Dr. Rolf Bühler, Uzwil
Herr Emil Bührle, Zürich
Mr. Joseph Cornell, Long Island
Herr Dr. Hans Curjel, Zürich
Herr Dr. Otto Dübi-Müller, Solothurn
M. Willy Dubois, Bruxelles
Frau Anna Endell, Cappenberg b. Lünen
Herr Alfred Frauendorfer, Zürich
Herr Dr. Carl Friedlaender, Zürich
Herr Dr. Hermann Ganz, Zürich
Herr Manuel Gasser, Zürich
Sr. Arxives Gomes-Prats, Barcelona
Herr Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, Bern
Herr Dr. Fritz Hermann, Zürich
Herr Hans Peter His, Basel
Herr Oberbaurat Prof. Dr. Josef Hoffmann, Wien
Herr Dr. Markus Hottinger, Zürich
Mr. Thomas Howarth, Ph. D., Manchester
Frau Charles Jäggli-Hahnloser, Winterthur
Herr Laurent Keller, Kilchberg
Herr Walter Kern, Uttwil
Herr Heinrich Kümpel, Zürich
Frau Silvie Lampe, München
Herr Prof. Dr. Max Läuger, Lörrach
Frau Margrit Loeffler, Freiburg i. Br.
S. K. H. Prinz Ludwig von Hessen, Egelsbach
Frau Dr. Mary Mantel-Hess, Zürich
Herr Prof. Dr. Karl Matter, Buchs
Herr Prof. Dr. Peter Meyer, Zürich
Mme S. Mora-Lacombe, Courbevoie s. Seine
Herr Werner M. Moser, Zürich
Herr E. A. Müller, Ennetbaden
Herr Josef Müller, Solothurn

Frau Prof. Marianne Obrist †, München
Herr Dr. Johannes Oeschger, Basel
Mme Françoise M. Ranson, Paris
Frau Lina Rapp, Zürich
Herr Prof. Dr. ing e. h. Richard Riemerschmid, München-Pasing
Herr Dr. Willy Rotzler, Zürich
Mr. Godfrey Samuel, London
Herr Alois Schaller, Amriswil
Herr Dr. Georg Schmidt, Basel
Herr Fred Schneckenburger, Frauenfeld
Frau Dr. Elsa Schulthess, Zürich
Mr. E. Scott Cooper, Cheltenham
Herr Emile Staehli, Zürich
Frau A. Staub-Terlinden, Männedorf
Herr und Frau A. C. Strasser-Berlage, Bern
Herr Prof. Henry van de Velde, Oberägeri
M. Thyl van de Velde, Jette-Bruxelles
Frau G. Viret-Hintermeister, Basel
Baronin Dorothee von Bodenhausen, Ascona
Herr Prof. Dr. Werner Weisbach, Basel
Herr Dr. Alfred Wolff, München

die Firmen:

L'Art Ancien S. A., Zurich
Joh. Backhausen & Söhne, Wien
Orfèvrerie Christofle, Paris
Fonderies Deberny & Peignot, Paris
Kunsthandlung Gauss, München
Tapetenhandlung R. Heusser, St. Gallen
Herr René Jaquerod, Zürich
Frau B. Lehmann, Bücherantiquariat, Basel
J. & L. Lobmeyr, Glaswaren, Wien
Pinkus & Co., Büchersuchdienst, Zürich
Tapeten Spörri, Zürich
Galerie Paul Vallotton S. A., Lausanne

Verzeichnis der Abbildungen

Die beschränkte Zahl der zur Verfügung stehenden Bildseiten zwang zum Verzicht auf die Einbeziehung von Beispielen der Architektur wie der Graphik und der Malerei. Eine auch nur einigermassen gerechte Berücksichtigung der wichtigsten architektonischen und graphischen Leistungen hätte den Rahmen dieses Abbildungsteils bei weitem überschritten.

1 *Henry van de Velde,* Schreibtisch eines Kunstverlegers, vor 1899. Privatbesitz Freiburg i. Br. Dahinter: *Ferdinand Hodler,* Der Tag, 2. Fassung, 1900. Kunsthaus Zürich.

2 *Henry van de Velde,* Silberbesteck. Privatbesitz Küsnacht.

3 *Henry van de Velde,* Teeservice in Silber. Privatbesitz.

4 *Henry van de Velde,* Stühle von 1894, kleiner Tisch um 1900. Privatbesitz.

5 *Charles Rennie Mackintosh,* Tisch und Stuhl für Miss Cranston's Tea Room, Glasgow, 1898. Glasgow School of Art.

6 *Charles Rennie Mackintosh,* Hochlehniger Stuhl und Spiegel mit Dekoration aus farbigem Glas in Bleifassung. Glasgow School of Art.

7 *Charles R. Ashbee,* Silberarbeiten der Guild of Handicraft, London; oben: Senftopf, um 1900, Privatbesitz Basel; unten: Deckelschale, um 1903, Sammlung Kunstgewerbemuseum Zürich.

8 *Arthur H. Mackmurdo,* links: Druckstoff, um 1885; rechts: kleiner Sekretär, 1886. William Morris Gallery, London.

9 *Adolf Loos,* Ausziehtisch mit Stühlen, 1898. Privatbesitz Buchs b. Aarau.

10 *Emile Gallé,* Vase in Amphorenform, geschnittenes mehrfarbiges Überfangglas, vor 1900. Sammlung Kunstgewerbemuseum Zürich.

11 *Emile Gallé,* Vasen aus geschnittenem mehrfarbigem Überfangglas, um 1890. Musée des Beaux-Arts, Nancy.

12 *Eugène Vallin,* Schreibtisch, 1899. Musée Corbin. Nancy.

13 *Hector Guimard,* Stuhl in Vorder- und Seitenansicht, um 1900. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

14 *Hector Guimard,* Eingang einer Pariser Métro-Station, Gusseisen, 1900. Régie Autonome des Transports Parisiens, Paris.

15 *Alexandre Charpentier,* Drehbares Notenpult, um 1900. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

16 Französischer Schmuck um 1900. Links: Zierkamm von *Vever,* Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Rechts oben: Brosche mit Perlengehänge von *René Lalique,* Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. Rechts unten: Zierspange von *René Lalique,* Musée des Arts Décoratifs, Paris.

17 *Adrien Dalpayrat,* Steinzeug-Gefässe, um 1900. Privatbesitz Basel und Musée des Arts Décoratifs, Paris.

18 *Richard Riemerschmid,* links: rot bemalter Armlehnstuhl, um 1900; rechts: elektrische Deckenbeleuchtung, um 1900. Privatbesitz München.

19 *Hermann Obrist,* Stickerei «Der Peitschenhieb», um 1894. Historisches Stadtmuseum, München.

20 *Hermann Obrist,* Entwurf für ein Denkmal, vor 1902, aus dem Nachlass. Sammlung Kunstgewerbemuseum Zürich.

21 *Pierre Roche,* Bronzestatuette der amerikanischen Tänzerin Loïe Fuller, vor 1900. Musée des Arts Décoratifs, Paris.

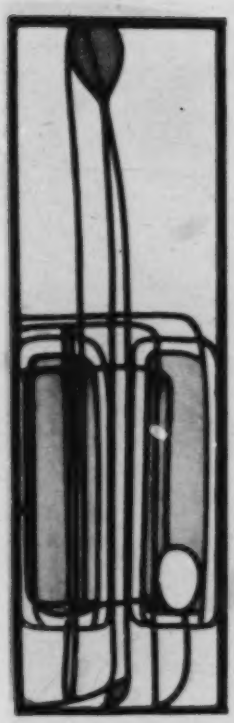
22 *Peter Behrens,* Türe des Behrens-Hauses auf der Mathildenhöhe in Darmstadt, 1901. Leihgabe der Stadt Darmstadt.

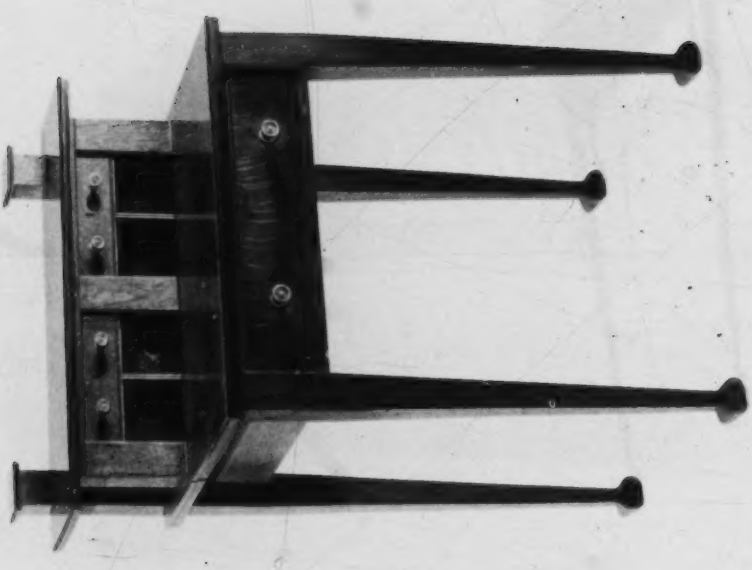
23 *Joseph M. Olbrich,* Kindermöbel aus dem Prinzessinnenhaus auf Schloss Wolfsgarten bei Darmstadt, 1902, im Besitz des Prinzen Ludwig von Hessen.

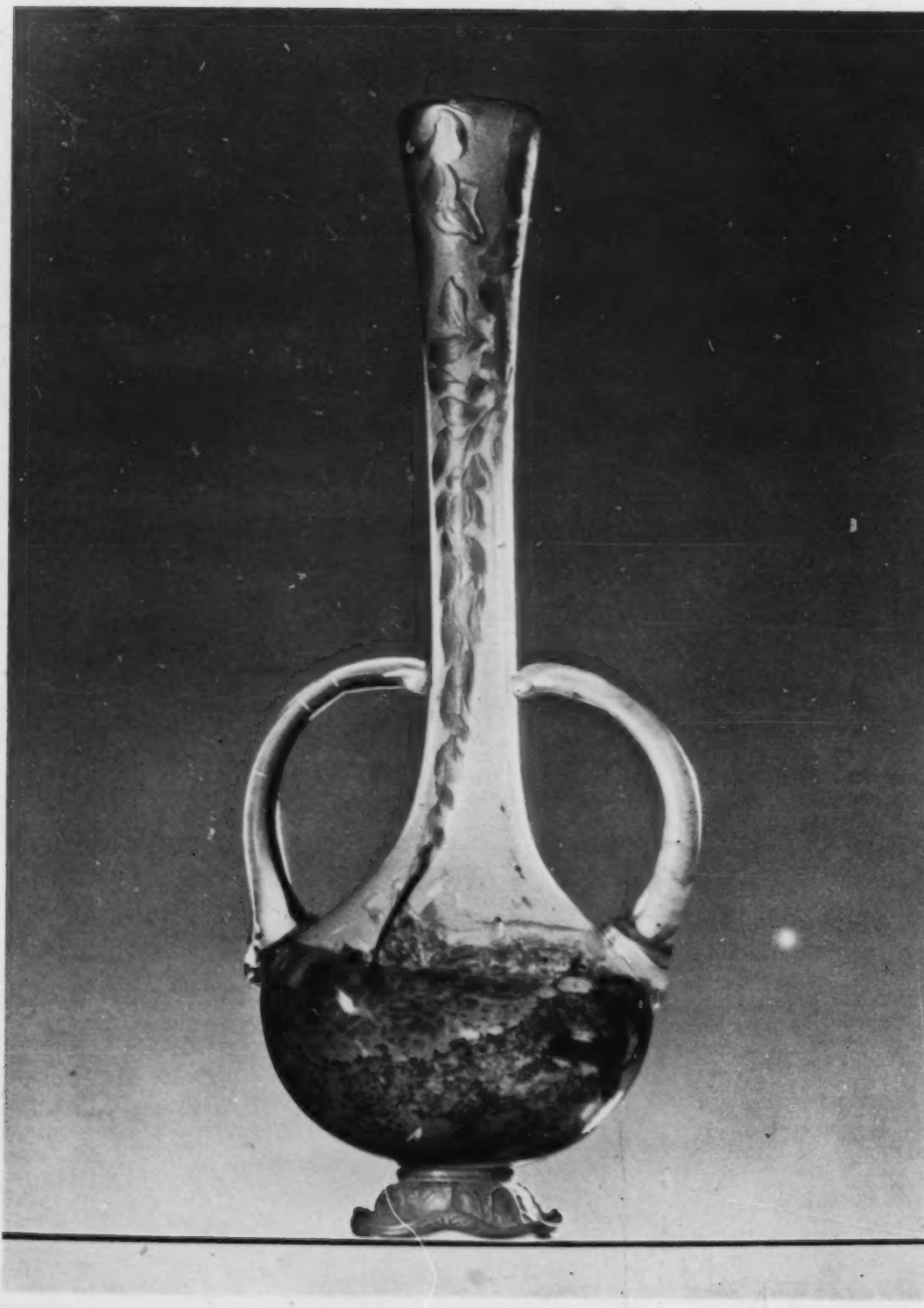
24 *Louis C. Tiffany,* Glasvasen mit Lüsterdekor, vor 1900. Victoria and Albert Museum, London, und Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

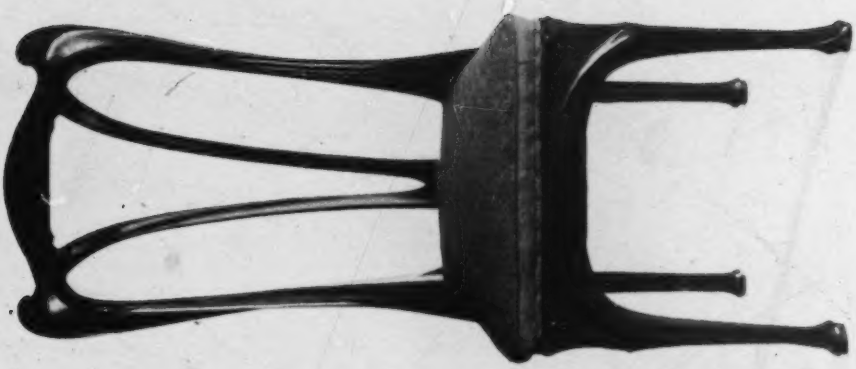
Umschlag: Verkleinerte Wiedergabe eines Plakatentwurfes für «Tropon» von Henry van de Velde, 1898, unter Weglassung des ursprünglichen Textes.

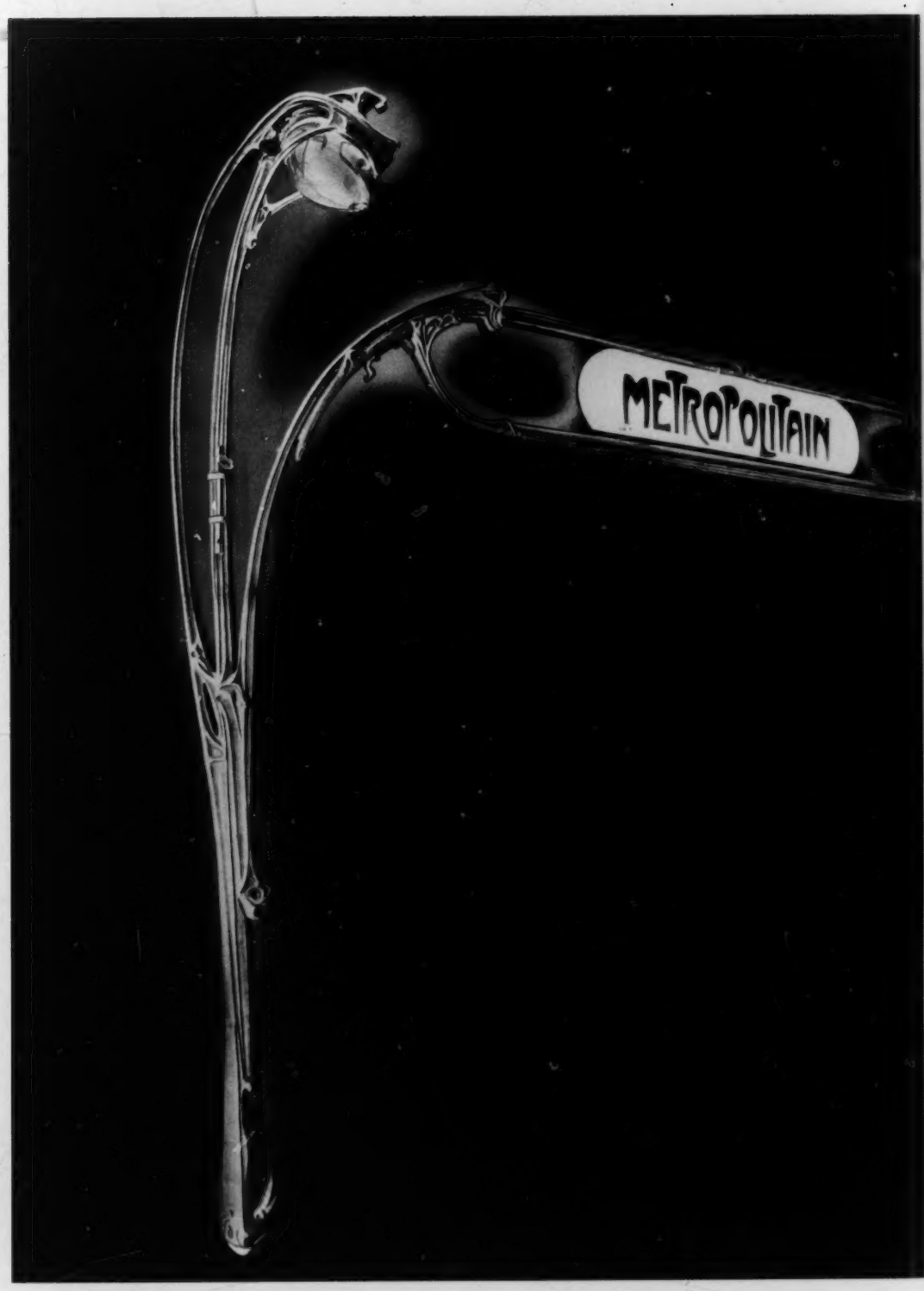
Photos: Kunstgewerbemuseum Zürich (Ernst Hahn).
Clichés: Walter Nievergelt, Zürich.










METROPOLITAIN